ISSN: 1413-0378

TERCEIRA MARGEM

Poesia Brasileira e Seus Encontros Interventivos

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CIÊNCIA DA LITERATURA
ANO VIII • Nº 11 • 2004

SUMÁRIO

DEPOIMENTOS

APRESENTAÇÃO

Alberto Pucheu*

Editor convidado

Foi com grande alegria que recebi o convite de João Camillo Penna, coordenador do *Programa de Ciência da Literatura*, a quem agradeço, para ser o editor convidado do presente número da *Terceira Margem*, sobre poesia brasileira. Desde então, pensei em causar uma pequena variação no tema, tratando-o como *Poesia Brasileira e Seus Entornos Interventivos*, ou seja, partir da nossa poesia e do que, hoje, nos diversos âmbitos que lhe dizem respeito, se pensa sobre poesia no Brasil, mas, também, não apenas em nosso país, nem somente sobre poesia, nem, exclusivamente, sobre poesia brasileira, ainda que esta seja a propulsão que instiga e o plano que acolhe tudo o que aqui se faz presente. Acredito que, desguarnecendo fronteiras e deslocando eixos que se querem fixos, a força do poético se encontra na abertura para o outro, para o fora, que teimam em, saudável e intensamente, intervir.

Por um lado, tem-se a poesia brasileira como mola propulsora do debate e, por outro, aquilo que, em torno dela, vem sendo gerado. Nesta relação entre a poesia e seu entorno, os supostos derivados não permanecem, necessariamente, num segundo plano, rebocados por aquilo que os livros de poemas instauram. O pensamento sobre poesia também é produção, diga-se, tautologicamente, poética, que, quando não tem, deveria possuir um desejo de antecipação, um desejo de que a própria poesia se transformasse a partir de uma reflexão que se quer igualmente instauradora. Tal fato acena para uma enormidade de obras que já não podem ser caracterizadas pela recíproca exclusão entre o poético e o teórico; justamente nesta encruzilhada, reside um dos vigores do contemporâneo e, diga-se, não só do contemporâneo. Neste número, o texto de Roberto Corrêa dos Santos é o primeiro exemplo deste procedimento de quem sabe que uma tematização da literatura (no caso, a questão do poema), já é, em si mesma, literária, obra de criação. Aqui, as habituais distâncias entre *o que* falar e *como* falar, entre o *assunto* sobre o qual se escreve e a *maneira* pela qual se escreve, se apagam completamente, fazendo com que a forma seja uma energia de sustentação indiscernível do próprio conteúdo.

---

*Professor do Programa de Ciência da Literatura, da UFRJ, e poeta.

Há, também, um primeiro deslocamento teórico-geográfico – a americana Marjorie Perloff, das mais interessantes e importantes críticas de poesia da atualidade, escreve a partir das *Galáxias*, de Haroldo de Campos, em um texto até agora inédito, e que, por uma dessas casualidades da vida, graças, inclusive, à boa-vontade da própria autora, foi fácil consegui-lo, tendo cabido à generosidade de Micaela Kramer a chance de o termos em nossa língua. Além deste, entre os estrangeiros, estão presentes o último ensaio escrito em vida, importantíssimo, de Gilles Deleuze, que dialoga com a literatura colocando-a num lugar privilegiado, um de Michel Collot, também excelente, diretamente voltado para a poesia e a questão do sujeito lírico fora de si, e um outro, impressionante, de Giorgio Agamben, mais um a desfazer qualquer insinuação de divergência entre o poético e o teórico, mantendo uma rara voltagem de pensamento. Entendo que, desta maneira, a seleção de pensadores internacionais da literatura em nossa revista está muitíssimo bem representada.

Quanto aos brasileiros, além do já mencionado, muitos compondo uma nova geração da crítica e da teoria literária no Brasil, temos um elenco entusiasmante, tanto no que diz respeito à própria qualidade ensaística quanto à singularidade de alguns dos poetas abordados, que recebem, aqui, pela primeira ou segunda vez, a devida atenção que merecem. Num dos raros textos existentes que atravessam a trajetória poética de Rubens Rodrigues Torres Filho, Viviana Bosi busca compreendê-la, sobretudo, através de certas formas irônicas relacionadas à postura do sujeito num horizonte de estreitamento histórico. Eduardo Guerreiro analisa a obra, igualmente pouco estudada, de Leonardo Fróes, a partir da idéia de uma estética da existência em que a produção poética elabora uma máquina, moderna, místico-poética, tornando o delírio uma técnica de si, de um eu indeterminado. Com Marcelo Diniz, é a vez da poesia reunida de Armando Freitas Filho receber uma interpretação, tanto literária quanto filosófica, da metáfora da máquina, em nome de uma poética do inacabado, oferecendo-nos, inclusive, numa bela jogada antecipadora, alguns poemas ainda inéditos do autor.

Francisco Bosco e André Gardel fazem o poema escrito deslizar para o encontro com a letra de música, a oralidade, o canto e outras artes, mostrando mais uma das indiscernibilidades do poético. Com uma escrita aforismática, o primeiro visita a trajetória de Caetano Veloso, salientando o caráter crítico de uma obra que, radicalizando a complexidade da música popular brasileira, configura-se como o lugar, por excelência, onde nossa canção se pensa, de onde partem intervenções sobre a cultura, posicionamentos éticos e reconfi-

gurações de questões sobre alta e baixa cultura, poema e letra de música etc; já André Gardel aborda a obra de Arnaldo Antunes com uma proposta para a diminuição do fosso existente entre a experimentação estética culta e a comunicação ligada à indústria do entretenimento, desentranhando o incomum do comum, desautomatizando o clichê, com o intuito de, por várias mídias e linguagens que incorporam a diversidade discursiva e cultural do mundo contemporâneo, afirmar a estranheza, a diferença, como princípio assimilável para um público de massas.

Causando mais um deslocamento da poesia, que, desta vez, escorrega para a prosa, Marco Lucchesi nos traz a poética de Antonio Vieira, abordando o Quinto Império e a sinergia da história, os fragmentos e a totalidade, o *sic transit gloria mundi* e os novos trânsitos para o novo reino hiperfísico, tal como manifestado por esse que é dos maiores pensadores e dos mais poéticos prosadores de nossa língua. Gilvan Fögel, professor de filosofia, parte do vínculo estabelecido, por Ricardo Reis e Álvaro de Campos, entre Alberto Caeiro e a reconstrução da essência do paganismo para, explícita ou implicitamente, pensar fenomenologicamente o respectivo heterônimo de Fernando Pessoa num encontro com o pensamento grego, que, por sua vez, é caracterizado como o *fora,* o *exterior*, o *objetivo,* em oposição ao cristão da interioridade e à modernidade intimista, subjetivista, cheios de vontade de infinito, de ilimitado; o que definiria o mestre dos heterônimos e a sua natureza grega, greco-pagã, seria “a repugnância do infinito”. Com Marcelo Jacques de Moraes, é a poesia francesa que se mostra ao leitor brasileiro, justamente pela noção de infinito em Charles Baudelaire tal como lida por Michel Deguy, que remete à vocação de uma experiência de intensificação pela via da apresentação estética; a partir daí, num diálogo permanente entre os dois poetas, pretende discutir a figuração poética por meio da alegoria da morte, da infinita espessura do presente.

Buscando promover o debate, ampliando o leque das discussões, além da esperada parte ensaística acadêmica, achei oportuno escutar não apenas os críticos, os teóricos, os filósofos, que, bem ou mal, mais ou menos localizada e amplamente, acabam se fazendo ouvir, mas, também, depoimentos de alguns dos editores contemporâneos mais aguerridos de livros de poesia (como Sérgio Cohn, da *Azougue Editorial,* e Jorge Viveiros de Castro, da *7Letras*), dos suplementos literários (como Rachel Bertol, editora assistente do *Prosa & Verso*, suplemento de literatura do jornal *O Globo*) e das revistas de literatura (como Marcelo Rezende, que, tento sido repórter dos

cadernos *Mais* e *Ilustrada*, da *Folha de São Paulo*, ocupa, atualmente, o cargo de diretor da redação da revista *CULT*). A eles, meu agradecimento, por se aventurarem em um espaço que, talvez, pelo menos no que diz respeito ao exercício direto de suas atuais profissões, lhes seja pouco habitual, e a uma reflexão corajosa sobre como os meios de comunicação e editoração pensam seu ofício e sua relação com a poesia. Com isto, em nome do contínuo enriquecimento da conversação entre os diversos campos que englobam a poesia em nossa cultura, viso trazer ao debate múltiplas figurações, torcendo para que, paulatinamente, através do diálogo, a complexa trama da diferença seja tanto acatada quanto compreendida, e todos saiam mais maduros e unidos deste encontro.

A todos os participantes, meu agradecimento pelas respectivas contribuições. Finalizando esta apresentação, gostaria de agradecer também o inestimável auxílio de Francisco Bosco e Marcelo Diniz, que tanto ajudaram a conceitualizar como a viabilizar muito do que neste número se presentifica.

ENSAIOS

POEMA – PROPOSIÇÕES MEDICINAIS

Roberto Corrêa dos Santos*

A

[1. Investimentos teóricos sobre o poema, apesar da longevidade desse objeto, não chegam a formar corpus relevante. 2. Predominaram estudos sobre os processos de composição técnica e retórica, exames pautados em modelos clássicos relativos ao gênero e seus constituintes. 3. Investigações diversas visaram a circunscrever certo número de caracteres, por modos humanistas e abrangentes, do fenômeno entendido por lírico, em diferença àqueles formadores dos também homogeneizados épico e dramático. 4. Bem pouco restou para o esboço da possível corporeidade de uma, diga-se assim, teoria do poema. 5. As mais valiosas propostas situam-se ainda no âmbito do chamado formalismo russo. 6. Nesse ambiente epistêmico traçam-se parte das melhores proposições reflexivas, bem como das melhores análises, ultrapassando-se aspectos consabidos. 7. Pesquisas quanto à inteligência do poema em seu caráter rítmico-semântico-sintático e dedicadas à sua estratégia de leitura tornaram-se exceções. 8. Movimento científico de igual porte vem a ser reposto nos anos 60 por meio do empenho da semiologia e da semântica estrutural. 9. Conhecer o poema descreve-se como uma vontade a levantar-se e a tombar de tempos em tempos por razões relacionadas ao resistente modo-de-existir disso a chamar-se poema. 10. Por sua singular (im)permeabilidade ao factum e por sua condição de manter-se firme historicamente em sua radicalizante insistência formal e temática, suas modificações mantêm-se quase imperceptíveis. 11. Os hábitos fixados para quem dele se aproxime acarretam processos receptivos duros. 12. Há crenças em demasia no trato do poema. 13. Metafísicos costumam ser não apenas seus ideólogos como também seus fabricantes. 14. Metafísicos mostram-se os naturais leitores, os que o recitam, os que o guardam na memória, os que o invocam. 15. Sob o poema e à sua revelia, desenham-se, amplas vezes, nuvens de sentimentos fracos, entretanto o poema afia as setas dos afetos fortes a exigirem a abertura e o uso do arco tensor. 16. Devem ser sublinhados os

*Professor da UFRJ e, de Estética e Teoria da Arte, do Instituto de Arte da UERJ. É autor, entre outros livros, de *Modos de saber, modos de adoecer*, publicado pela EDUFMG.

entendimentos pensantes de poetas efetivos (Poe, Valéry, Mário, Pessoa). 17. Baudelaire. 18. Os metapoemas dos grandes criadores incumbem-se da maior parte da formação reconceituada do atual repertório estético-reflexivo. 19. Com os artistas, a maneira de lidar, o valor do conceito, a habilidade do gesto: em alta porcentagem vê-se ausente do poema o ato pensante de reger a matéria, isto é, a enérgica atitude intelectual sobre os fatores que a organizam, considerando-se a armadura dos mecanismos mentais ativados e o sentimento das vicissitudes do labor. 20. Que não se apague, sequer em nome da beleza, a visibilidade do querer. 21. No poema deverá surgir uma ponta miúda que seja das curvas da percepção e dos procedimentos para ampliá-la. 22. O conjunto das práticas poéticas existentes reafirma o modo de ligar-se (estímulos, temas, ordenamentos, tipos) o poema à história de longuíssima duração. 23. Mutações no porvir do poema seguem e reafirmam o poderoso lento modelo inicial, conforme indicam as primeiras emergências de que se tem registro. 24. O poema está a todo tempo a referir-se a outros, próximos e distantes. 25. A composição implícita do poema trabalha para fixar os elos de uma cadeia que garanta sua natureza tradicional. 26. Retornar é o ato mais comum e preciso do poema. 27. Cortes operados nessa ordem vagarosa e linear são raríssimos. 28. Nos lapsos, na velocidade – e no parar também –, altivas potências. 29. Racine. 30. Mais e mais Racine. 31. Pelo poema, visualizam-se, tomando-se distância, solos de grande encanto, formados de volumes, areias do deserto supostamente imóveis, em ondas, impressões de movimentos desconhecidos. 32. O tempo do poema estrutura-se em topologias e orquestrações. 33. O poema, aquele a que cabe o nome, dá-se sob a égide das espacialidades descriptíveis e musicais, terrenos de toda espécie. 34. A perspectiva medicinal sobre o poema consigna, nos temperamentos secos e apaixonados, imutabilidades oriundas dos sacros afetos crônicos do perene. 35. Por novas tecnologias a contribuírem para exame do caráter construtivista que domina e nutre a genealogia dos impulsos de fixidez e repetição expressos nessas curtas ou extensas modalidades estéticas: que se releiam Boileau, Hegel, Dilthey, Heidegger].

B

[1. Separem-se dois grandes grupos de leitores-críticos, os que se portam como médicos, na categoria de clínicos (a clínica geral) e os que se incluem na categoria de especialistas. 2. Os primeiros interessam-se por obras poéticas das quais não se pode diagnosticar um sintoma único, uma doença particular, mas, ao contrário, uma grande rede de sintomas articulados que fazem ao fim não existir uma doença localizada e sim um organismo até certo ponto saudável e com distúrbios mutáveis agindo sobre o bom funcionamento do todo: poemas-organismos que sempre exigem exames minuciosos das relações de seus aspectos, de seus cruzamentos. 3. Os leitores-clínicos voltar-se-ão para as obras que formam o cânone, o clássico – aquelas cuja variedade comportamental é mais complexa e que permitem a grande alegria de poder abordá-las sempre por um novo ponto (de fragilidade e de força) diferido. 4. No poema ocorrem nomadismos de sintomatologias. 5. Observando-se do mesmo escriptor diferentes produções, bem possível se torna mapear o estado de… *saúde*, que vem da capacidade de encenar idéias, formas, papéis, desejos – múltiplos, sempre. 6. Há, em textos assim, repetições. 7. Todas a serviço de táticas dos espíritos extremamente delicados, amplos, sutis. 8. Assinala o poema desse porte pistas não falsas: áreas labirínticas a constituírem para leitores-clínicos felizes desafios – jogos de inteligência. 9. Necessário será dedicar-se à habilidade dos agenciamentos. 10. Atingir o domínio provisório das codificações, a aparecerem e desaparecerem. 11. Traçar e reconhecer diagramas diretos ou não. 12. Para além do diagnosticar, cabe compreender a anatomia. 13. Formatos, processos, órgãos. 14. Qualquer clínico-crítico busca como seu paciente exemplar, Shakespeare. 15. Em grandes criações há febre; na verdade, calor; bem mais saúde que doença. 16. Moléstias curadas por formas. 17. A Cura. 18. Nada resiste à plasticidade, eis o remédio estético. 19. Poemantes escolhidos por leitores-clínicos são, também eles, clínicos – estudiosos de amplas pulsações da carne e da alma. 20. O poema convoca seus leitores. 21. Ocorre de por vezes leitores-médicos-especialistas dirigirem-se – para sua loucura e desespero da obra – a poema de expressiva voltagem. 22. Clínicos por vezes resolvem cuidar de casos nitidamente singulares, de poema com sintomas nítidos. 23. Surtos pois das regras. 24. Havendo força, haverá resultados, bons, maus – úteis sim. 25. Leitores-especialistas assim como médicos-especialistas concentram-se com tanto afinco em um dado tipo de doença-texto que a acabam conhecendo muitíssimo. 26. Importa pouco que finde por ser obrigado a deixar de reconhecer o corpo completo. 27. Mira-se tão de perto a

ponto de cegar-se para as metamorfoses microscópicas das textualidades da doença, do poema ele mesmo. 28. Há sempre o perigo de o alto conhecimento especializado tender a imobilizar-se por forças das leis-do-costume; porém, poema chama seu leitor, assim como procuramos nós próprios médicos adequados e empáticos. 29. Por razões da mente, leitores compartilham semelhante 'estado de personalidade' dos textos eleitos. 30. Trata-se não mais de leitores-médicos, porém de leitores-doentes (o que já é sinal de saúde: reconhecer-se no outro-já-par, dele aprendendo a diferir). 31. Poema também age assim – medica quem o procura. 32. Escreve o poema receituários. 33. Indica compostos capazes de alterar a vida ou, se impossível, modelar o irrecusável e justo destino. 34. Seguir as pulsões que se impõem, reduzir a cegueira até a vidência. 35. Agitar as sabedorias do humor: remédios para o senso d'arte, para a leveza do espírito].

C

[1. Compartilhar de um estado de personalidade parece ter sido a tendência da maioria dos leitores. 2. O poema pode e não pode ser tratado à revelia de suas reivindicações. 3. Mesmo quando clama por leitores-semelhantes tende a irmanar leitores-assimétricos. 4. Face ao poema, leitores agem em estado virtual. 5. Leitores há que se afastam dos processos de identificação. 6. E eis os leitores a acolherem o poema que mais propriamente oferece proximidades estético-transferenciais. 7. Leitores-x: amando seu poema escolhido, não se perdem ou se misturam. 8. Tomar o poema a gotas, demolindo ilusões de auto-entendimento. 9. No poema – exato limite de que: *um-não-é-o-outro*. 10. O poema é o outro. 11. Estando ou não junto, é o outro. 12. E não mais a certo instante! 13. O poema que põe o ovo da transferência está sadio? 14. Poema auxiliando aperfeiçoamentos, curas dos intérpretes. 15. O que faz o poema generoso? 16. Shakespeare será sempre o grande fármaco. 17. Poema a contribuir em porções medidas. 18. Poema formando vínculos de amor. 19. Poema na sala da fraternidade. 20. Poema e conforto. 21. Poema expondo sofrimentos e deles ensinando sorrir. 22. Bandeira. 23. Cesário. 24. Plath. 25. Poema acenando para campos anímicos

com vigor e candura. 26. Poema, predisposição. 27. Poema para os sensíveis à terapia do poema. 28. Poema para equilibrar. 29. Poema e o macio predominante. 30. Poema para sopro. 31. Poema e sinais ativos da melancolia constituinte: ritmo, recordações e voz leves. 32. Poema e a vasta riqueza dos sensores. 33. Poema, pela altura a atingir. 34. Poema e domínio. 35. Poema e crueldade, a languidez das delícias do viver, viver e viver].

D

[1. Em certo poema a violência afetiva supera seu limite: sua alta ardência pode dar-se pela galhardia de sensuais vocábulos a reterem sob dentes e punhos o poder da combustão que resulta da química entre pathos e indomadas análises. 2. Para ter sob controle os tantos ritmos necessários, sabe o poema ser preciso estancar, meter-se em quase total escuro, fabricando longos buracos: e nenhuma concessão (que continuem doentes os leitores, que construam a própria medicina!). 3. Artes para as multiespecializações. 4. Afagos, de quando em quando, fazem as letras do poema, podendo, logo à frente, se for o caso, juntar a elas safanões. 5. Jogar o morto e a lama e as fezes na face daquele que. 6. Lavar do leitor todo o corpo com macia e branca toalha, pois um corpo, de um modo ou de outro, tem de ser acolhido, tratado. 7. Keats, Whitman, Hilda, Kaváfis, Rilke, Donne e Hölderlin. 8. Subitamente e na hora, alguém será lançado para longe; quebra-se a cadeira, afasta-se a mesa, arrasta-se quem-lia para fora do quarto. 9. Ou pedir a mão, dê-ma, leitor, iremos até o estrangeiro que está tão aqui, e olha os espaços escatológicos, os de repulsiva e atraente indiferença (basta de cobertas, saia da cama!). 10. Comer o leitor, dar de comer ao leitor. 11. E salvar o poema, queimando-o, queimando-nos. 12. Poema comunica-se de costas. 13. Sair da ostra-do-que-foi, do-que-poderia-ter-sido, do-para-o-que-está-sendo, rasurando o (não) poderia. 14. Onde o poema que abole édipo, casos, triângulos? 15. Que não prepondere o vértice do imaginário, se em irrealista amor materno. 16. Poema, seio, maternidade. 17. No poema pode deixar falar a mãe: o filho ouve e transmite. 18. O poema, o pai. 19. Ouve-se da lei a risada tolamente poderosa mas que teria (talvez pudesse ter) per-

mitido a vida comum processar-se, e daí, se há músculo nas contrações do poema? 20. Entre Oswald e Drummond, Mário: lutando contra as pontas da figura geométrica impossível. 21. E, assim, poema não da mãe nem particularmente do pai ou do filho ou do irmão ou do amante ou do amigo. 22. Poema a dirigir-se, vagante. 23. O poema bom de habitar – o meigo, o não-voraz, o que persevera; mas que ninguém ouse: cuidado, a atitude aí é ampla; nele o instinto – corajosíssimo e discreto. 24. O poema do Oriente. 25. O poema que surge como se não conhecesse as regras, os pensamentos, as expressões. 26. O poema das parábolas curtas e repletas. 27. Kohan. 28. O do grande amor à vida, daí a morte constante e corriqueira. 29. O poema deixa deslizar a Dama pelos ritmos da flauta, pelos assuntos e vocábulos diários. 30. Se há ceticismo, é mínimo, pois vive o poema dos atos de comungar. 31. Estar nesses quentes e confortáveis braços, até quando? 32. Escuta-o. 33. A palavra que salva, a palavra acolhedora: o medicamento – veja, veja o mundo, toda a existência. 34. O tonificante. 35. O recurso das sublimidades finalmente a dizerem, saudáveis e rindo e leves, '*quem mandou tudo isso que eu quero devolver?*' (de Lou Reed, em *Time Rocker*, por encenação de Robert Wilson)].

Resumo: [1. Investimentos teóricos sobre o poema. 4. Para o esboço da possível corporeidade de uma, diga-se assim, teoria do poema. 34. A perspectiva medicinal sobre o poema. 4. No poema ocorrem nomadismos de sintomatologias. 1. Separem-se dois grandes grupos de leitores-críticos, os que se portam como médicos, na categoria de clínicos (a clínica geral) e os que se incluem na categoria de especialistas. 5. Bem possível se torna mapear o estado de… *saúde*, que vem da capacidade de encenar idéias, formas, papéis, desejos – múltiplos, sempre. 14. Poema auxiliando aperfeiçoamentos, curas dos intérpretes. 21. Poema expondo sofrimentos e deles ensinando sorrir. 23. O poema bom de habitar.].

Palavras-chave: teoria, poema, medicina, sintoma, saúde, cura.

Abstract: [1. Theoretical investments in the poem. 4. To the sketch of a possible embodiment of, let's put it that way, a theory of the poem. 34. The medicinal perspective about the poem. 4. Syntomatology nomadisms take place within the poem. 1. Split two big groups of critical readers; there are the ones who act like doctors, General Practicioners ones, and the ones who consider themselves specialists. 5. It becomes quite possible the maping of the state of... health, which comes from the capacity of performing ideas, forms, roles, desires – always multiple. 14. Poem aiding perfectionings, interpreters' healings. 21. Poem exposing sufferings and teaching us to smile despite of them. 23. The poem good to live in.][1]

Key-words: theory, poem, medicine, symptom, health , healing.

[1] A tradução deste resumo, assim como das palavras-chave, foi, gentilmente, feita por Valéria Mac Knight.

“PROSA CONCRETA”: AS GALÁXIAS DE HAROLDO DE CAMPOS E DEPOIS

Marjorie Perloff*

Tradução de Micaela Kramer**

> *A prosa [de Gertrude Stein] é um tipo de poesia concreta com margens justificadas.*
>
> –David Antin[1]

> *O ato da linguagem é também um ato de sobrevivência. Ordem da palavra = ordem do mundo.*
>
> –Steve McCaffrey[2]

À primeira vista, a poesia concreta e a poesia em prosa (ou prosa poética) pareceriam representar dois extremos, com a lírica (texto em versos, emoldurado pelo espaço em branco) como termo intermediário. O poema concreto é geralmente entendido como uma constelação visual em que, como propunha o “plano-piloto para a poesia concreta” publicado pelos poetas do grupo Noigandres, “o espaço gráfico age como agente estrutural.”[3] De fato, nas palavras de Dick Higgins, o poema concreto tem por característica “definir a sua própria forma e ser visualmente e, se possível, estruturalmente original ou mesmo único. Além do mais, à diferença do poema padrão renascentista, ou das formas do caligrama de Apollinaire, que são, de diversos modos o seu precursor, “a forma visual [dos poemas concretos] é, sempre que possível, abstrata, as palavras ou letras que o compõem agindo como ideogramas.”[4] Mas, à diferença, digamos, dos ideogramas nos *Cantos* de Ezra

*Autora de vários livros e artigos sobre a poesia moderna e pós-moderna e também sobre as artes plásticas, incluindo, dentre outros, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture* (Chicago, 1986), *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media* (Chicago, 1992) e *Wittgenstein's Ladder, Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary* (Chicago, 1996). Ela acaba de publicar *Vienna Paradox*, (New Directions, 2004), um livro de memórias sobre a sua infância numa Viena de antes da Segunda Guerra Mundial.

**Poeta, tradutora, Mestre em Literatura Comparada pela Sorbonne Nouvelle, Graduada em Literatura Comparada, pela New York University.

Pound, texto de onde os poetas Noigandres extraíram seu nome,[5] o poema concreto é geralmente curto; como diz Rosemarie Waldrop, "sua característica mais evidente é a redução. [...] Tanto as convenções como as frases são substituídas pela disposição espacial." "Normalmente não *vemos* as palavras," comenta Waldrop, "as *lemos*, ou seja, por elas chegamos à sua significação, a seu conteúdo. A poesia concreta é, antes de mais nada, uma revolta contra essa transparência da palavra."[6]

Tome-se, por exemplo, o conhecido poema concreto de Haroldo de Campos "fala/ prata / cala/ ouro"[7] que brinca com o provérbio "o silêncio é de ouro", como também com o epíteto clássico "língua de prata":

fala
prata
cala
ouro
cara
prata
coroa
ouro
fala
cala
para
prata ouro
cala fala
clara

Das dezesseis palavras da constelação – quatro "fala", "prata", "cala", e "ouro" – cada uma aparece três vezes: "fala", no início, é "prata", a palavra com que rima, "cala", é "ouro". Mas o emprego de epítetos parece não ser mais que mero acaso – "cara" ou "coroa" –: e então o quinto par – "fala" / "cara" se junta aos dois contrários ("fala"/ "cala"), e é seguido por um "para" que rompe a estrutura em escada do poema. Deste modo (sob os degraus, por assim dizer), uma dupla inversão se estabelece: substantivo e adjetivo se invertem, agora, "prata" "cala", e "ouro" "fala". De fato, o que é "clara" (a última palavra do poema, usada aqui pela primeira vez, combina "cala" e "cara" visual e fonicamente), é que "ouro" é a dominante, a única palavra que não combina com nenhuma das outras, pois além de conter o único "u" do poema, é a única que, por não terminar em "a", não rima com as demais. O silêncio, sugere Haroldo, pode ser de ouro, mas, ao menos em nossa cultura, é o ouro que fala![8]

O poema é um bom exemplo da redução a que Waldrop se refere: contém apenas oito palavras diferentes (o cálculo é 4 x 3 + 4 = 16) e sua sintaxe é mínima, não havendo nenhum conectivo relacionando os pares de substantivos e adjetivos. A localização visual é fundamental para o significado: os possíveis pares – quase nus descendo os degraus, são bloqueados na linha 11 pela palavra isolada "para"; a seguir, vêm os pares combinados e revertidos das penúltimas linhas, que conduzem ao "clara" final. A modulação do "fala" / "prata" inicial ao "clara" final é certamente temporal, mas o texto é também auto-reflexivo, cada ítem apontando não só para o que lhe sucede como para o anterior; como nota o próprio Haroldo, a constelação como um todo se assemelha à estrutura serial na música, como, por exemplo, à *Klangfarbenmelodie* de Anton Webern (ver MES 12).

Enquanto que um poema concreto como este deve ser compreendido como o que os poetas *Noigandres*, seguindo Joyce, chamaram de *verbivocovisual*[9], o poema em prosa, lido necessariamente do início ao fim, é primordialmente temporal. Não importa o quão disjuntivo, ou semanticamente aberto ele seja, não importa o quanto é constituído por aquilo que Ron Silliman chamou de "a nova frase"[10], o poema em prosa é normalmente um bloco de texto cujas palavras, sílabas e letras não possuem nenhuma significação ótica. Como nota R. P. Draper, no caso da prosa ocidental, supõe-se automaticamente que as letras que formam as palavras sejam separadas por um espaço de outras letras formando palavras, que estas palavras avancem pelo papel da esquerda à direita, e que as linhas assim formadas sejam estritamente paralelas e progridam para baixo a intervalos iguais.

Em *Rational Geomancy*, Steve McCaffrey e bpNichol nos lembram que o livro convencional "organiza o conteúdo seguindo três módulos: o fluxo lateral da linha, a construção vertical ou colunar de linhas sobre a página, e, em terceiro lugar, um movimento linear organizado através da profundidade (a disposição seqüencial de página sobre página)." Em termos práticos, isso significa que "o livro assume o seu formato material específico através de seu propósito de acomodar informação lingüística impressa de forma linear" (GEO 60). Além do mais, "a prosa impressa incentiva uma inatenção à margem direita como ponto terminal. A tendência a ler continuamente, como se o livro fosse uma só linha prolongada", é incentivada. Longe de ser uma unidade visual, a página torna-se assim "um obstáculo a ser superado" (GEO 61). Mesmo quando o poema em prosa esquiva-se da narrativa, em geral ele exibe a mesma continuidade que o Concretismo rejeita em favor da forma espacial.

Eis, por exemplo, o poema em prosa de James Tate, “Casting a Long Shadow”, que aparece no número mais recente da revista *The Prose Poem*:

> Foi aqui que a criança teve a visão da Virgem Mãe. Ela estava em pé bem aqui e a Mãe Santíssima estava lá em cima naquela rocha (fumando um charuto[11] mas não acreditamos nessa parte). A criança chorou de alegria e foi correndo chamar a mãe. A mãe estava assistindo à sua novela predileta e acusou a criança de estar fazendo arte. Quando a novela terminou a mãe concordou em sair. Vários corvos estavam conversando uns com os outros. Nuvens de tempestade se aproximavam. De repente a mãe deu uma bofetada na criança.[12]
>
> [This is where the child saw the vision of the Virgin Mother. She was standing right here and the Blessed Mother was up there on that rock (smoking a cheroot but we don’t believe that part). The child wept for joy and ran to get her mother. The mother was watching her favorite soap opera and accused the child of playing pranks. When the soap opera ended the mother agreed to go outside. Several ravens were talking to one another. Storm clouds were moving in. The mother suddenly slapped the child across the cheek.]

O subgênero de poesia em prosa representado pelo texto de Tate é o da fábula sardônica, a história aparentemente casual que termina com uma epifania irônica, neste caso o da realidade materna que dissipa o sonho da criança. Max Jacob foi um mestre pioneiro desta forma. Nesta variação parabólica do poema em prosa, o semântico predomina e o visual não exerce nenhum papel significativo: o olhar do leitor se move do início ao fim sem prestar atenção à margem direita. De fato, a narrativa (“Isto é o que aconteceu…”) exige continuidade e, portanto, há pouco jogo sonoro interno ou ritmo visual. Como McCaffrey et Nichol colocaram, a página é pouco mais do que um obstáculo a ser superado.

Mas, como os autores de *Rational Geomancy* alegam, existe prosa que não satisfaz a essas convenções. Desde logo, o poema em prosa é em si mesmo um questionamento sobre as linhas. O verso, mesmo o verso livre (a palavra *verso* vem do latim *vertere*, “virar”, que significa mover-se de *a* a *b* e, em seguida, de *b* a *c*) é, por definição, um tipo de receptáculo e, por isso alguns poetas, de Baudelaire até hoje, têm tentado, em certos momentos críticos, evitá-lo. McCaffrey nota que “terminamos por entender [a progressão linear] não somente como disposição espacial, mas também como um modo de pensar ” (VOS 372). Um modo de pensar que foi posto em questão já nos anos de 1860, quando Baudelaire, em sua dedicatória à Arsène Houssaye (1862), no prefácio de *Le Spleen de Paris*, (*Les petits poèmes en prose*), declara, “Quel est celui de nous qui n’a pas, dans ses jours d’ambition,

rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?"[13]

Os poemas em prosa do próprio Baudelaire são dispostos como páginas impressas normais: o *design* visual desempenha um papel importante. Os parágrafos são muitas vezes bem curtos, e os mais longos são freqüentemente interrompidos por fragmentos de diálogo. De fato, já que, no caso, o elemento narrativo é tão marcado, os poemas de *Le Spleen de Paris* podem ser mais propriamente designados como ficções curtas. Quanto a isso, nem a poesia em prosa de Baudelaire nem a de Rimbaud (nem mesmo a de Mallarmé) abriram o caminho para a experimentação da prosa concretista. Em vez disso, os poetas *Noigandres* se voltaram a dois escritores de prosa: Gertrude Stein e, sobretudo, James Joyce. Os irmãos Campos vinham traduzindo *Finnegans Wake* desde o final dos anos cinqüenta, e, em 1962, publicaram o *Panaroma do Finnegans Wake*, que contém, além de outros textos, o que Haroldo chama de "transcriação de onze fragmentos (apresentação bilingüe), acompanhada de comentários interpretativos."[14] De fato, Haroldo nos lembra que "os elementos verbivocovisuais da prosa joyciana – a palavra montagem considerada como uma unidade mosaica composta ou como um nódulo textural básico (por exemplo, silvamoonlake) – foram enfatizados desde o início do movimento da poesia concreta" (TriQu 55). Ele cita uma formulação anterior de Augusto de Campos: "O micro-macrocosmo joyciano, que alcançou seu auge em *Finnegans Wake*, é outro excelente exemplo [de poesia proto-concreta] [...] Aqui, o contraponto é o *moto perpétuo*. O ideograma é obtido pela sobreposição de palavras, verdadeiras montagens lexicais. Sua infra-estrutura é um *design* circular em que cada parte é início, meio e fim."[15]

Pode parecer estranho que a Poesia Concreta, com sua ênfase no espaço gráfico como agente estrutural, e a convicção de que, na constelação verbivocovisual, forma e conteúdo são isócronos, tome como exemplo uma obra de seiscentos e vinte e oito páginas de prosa contínua, um "romance" que, com exceção do Livro II, Capítulo 2 ("UNDE ET UBI"[16]), com suas glosas marginais, seus pictogramas, suas partituras musicais, e suas formas geométricas, não parece explorar de modo algum a dimensão visual do texto. Mas talvez o que necessite ser reconfigurado seja a palavra *visual*. Haroldo nos dá uma dica em seu ensaio "A obra de arte aberta" (que, aliás, precedeu por alguns anos à conhecida *Opera Aperta* de Umberto Eco).[17] Ao comentar a "origanização circular da matéria poética", Haroldo acrescenta:

> Também o universo joyciano evoluiu […] a partir de um desenvolvimento linear no tempo, para o espaço-tempo ou contenção do todo na parte ("allspace in a notshall" – *nutshell*, casca de noz), adotando como organograma do *Finnegans Wake* o círculo Vico-vicioso. […] cada unidade "verbivocovisual" é ao mesmo tempo continente-conteúdo da obra inteira, "myriadminded" no instante […] a ponto de conter todo um cosmos metafórico numa só palavra. Donde o poder dizer-se do *Finnegans* que retém a propriedade do círculo, da eqüidistância de todos os pontos em relação ao centro: a obra é porosa à leitura, por qualquer das partes através das quais se procure assediá-la.

"Allspace in a notshall" sugere que, para Haroldo, a poética concreta não é uma questão de localização verbal ou de tipografia inovadora (como para alguns de seus colegas), e sim a natureza fonética, ideogramática, paragramática dos próprios morfemas e palavras. Por conseguinte, a distinção entre "poema visual" e "prosa" se dissolve. Considere-se o seguinte trecho da seção *Anna Livia Plurabelle* de *Finnegans wake*, publicada em *Panaroma do Finnegans Wake*, que inclui as traduções da obra de Joyce por Haroldo e Augusto. A tradução de Augusto de Campos, que se torna o Fragmento 8, cobre a maior parte da página 202 (sete linhas do topo da página e três do final).

> Fala-me, fala-me, cam é que ela veio vedeando de dentre a sua gente, o neckar que ela era, a diabolina? […] Jungindo um, tangendo outro, tocando um flanco e tocantando um canto e papagarelando e papillionando e riachando rumo do seu leste. Quiangque foi o primo que aarrombou? Allegueny ele era, comboquer que eles fossem, um tático ataque ou síngulo combate. […] Ela diz que dificilmente saberia quemnos annais seu desviolador foi, um dinasta de Leinster, um lobo do mar, ou o que ele fez ou quão joviosa ela jogueteava ou quanto, quando, onde ou quem vez que vez ele ana morava. Ela era só uma tímida, tênue fina meiga mini mima miga duma coisinha então, saltiritando, por silvalunágua e ele era um bruto andarulho larábil ferramundo dum Curraghman, cortando o seu feno para o sol cair a pino, tão rijo como os carvalhos (deus os preteje!) costumavam ruflar pelos canais do fortífero Kildare, o que primeiro florestfossenfiou champinhando através dela. Ela pensou que ia sussumir subterra de ninfante virgonha quando ele lhe botou o olho de tigris!
>
> [Tell me, tell me, how cam she camlin through all her fellows, the neckar she was, the diveline? Casting her perils before our swains from Fonte-in-Monte to Tidingtown and from Tidingtown tilhavet. Linking one and knocking the next, tapting a flank and tipting a jutty and palling in and pietaring out and clyding by on her eastway. Waiwhou was the first thurever burst? Someone he was, whuebra they were, in a tactic attack or in single combat. Tinker, tilar, souldrer, salor, Pieman Peace or Polistaman. Thats the thing Im elwys on edge to esk. Push up and push vardar and come to uphill headquarters! Was it waterlows year, after Grattan or Flood, or when maids were in Arc or when three stood hosting? Fidaris will find where the Doubt arises like Nieman from Nirgends found the Nihil. Worry you sighin foh, Albern, O Anser? Until the

> gemmans fistiknots, Qvic and Nuancee! She cant put her hand on him for the moment. Tez thelon langlo, walking weary! Such a loon waybashwards to row! She sid herself she hardly knows whuon the annals her graveller was, a dynast of Leinster, a wolf of the sea, or what he did or how blyth she played or how, when, why, where, and who offon he jumpnad her and how it was gave her away. She was just a young thin pale soft shy slip of a thing then, sauntering, by silvamoonlake and he was a heavy trudging lurching lieabroad of a Curragham, making his hay for whose sun to shine on, as tough as the oaktrees (peats be with them!) used to rustle that time down by the dykes of killing Kildare, for forstfellfoss with a plash across her. She thought she sanhk neathe the ground with a nymphant shame when he gave her the tigris eye!]

Lendo o que o próprio Joyce descreveu como um "diálogo tagarela entre duas lavadeiras, de um lado ao outro do rio"[18], não dá para prosseguir da esquerda à direita nem de cima para baixo, como no caso da prosa transparente típica. Já que a página não é interrompida por diálogos, parágrafos, ou citações inseridas, o leitor procura intuitivamente por configurações que possam "organizar" o fluxo verbal equivalente ao rio Anna Liffey, seu tema nominal. A pontuação – pontos de exclamação, de interrogação, maiúsculas – torna-se tão importante quanto os substantivos próprios, reais ou formados por trocadilhos, especialmente quando há aliteração. Consideremos a seguinte frase, que aparece aproximadamente no meio da seqüência:

> Fidaris will find where the Doubt arises like Nieman from Niergends found the Nihil.[19]

O olho se move para o alto da página, passando por "Flood" até chegar a "Fonte-in-Monte" (Fonte na Montanha) na segunda linha; o neologismo *Fidaris* contém o morfema Fid, que evoca *Fides* (fé) e *Fideles* (fiel). A fé é assim confrontada com "the Doubt that river arises" (a Dúvida que rio surge), mas a maiusculização de Dúvida sugere que este é também um dos nomes dos inumeráveis rios da seqüência, como em "the Doubt river rises". De todo modo, a primeira metade da frase é posta em questão pela segunda, onde *Nieman* (*Niemand* = ninguém) de *Niergends* (nenhum lugar) encontra Nihil. No entanto, e aqui entra o "vocovisual", não pode haver "Dúvida" sobre a intrincada relação entre as palavras:

> *Fid*aris (com "Flood" – inundação, na frase logo acima)>find?from?found[20] (aliteração de *f*, *d*, *n*)
>
> Fidar*is*aris*es* (rima)
>
> *N*ieman*N*iergends*N*ihil (anáfora)

Além disso, há assonância do *i*, letra que aparece dez vezes no espaço de quatorze palavras. O agrupamento “Fidaris” se destaca deste modo, assim como “Albern, O Answer” e “Qvic and Nuancee” nas linhas que se seguem. “Nuancee” é um composto particulamente complexo, contendo “nuance” e então “Quick [com sotaque alemão] and with with nuance” como também “Nancy”, “antsy” e “see”.

O contrário de tais efeitos de agrupamento é obtido por cláusulas que contêm os monossílabos mais comuns, como em:

> Ela era só uma tímida tênue fina meiga mini meima miga duma coisinha então[21]
>
> [She was just a young thin pale soft shy slim slip of a thing then]

Clichê sobre clichê, com todos os conectivos no lugar! Mas agora a frase passa dessas palavras encurtadas para outras combinações, neologismos e trocadilhos com os ditos populares, na frase “saltiritando, por silvalunágua e ele era um bruto andarulho larábil ferramundo dum Curraghman, cortando o seu feno para o sol cair a pino, tão rijo como os carvalhos (deus os preteje!) costumavam ruflar pelos canais do fortífero Kildare, o que primeiro florestfossenfiou champinhando através dela”[22]. Os trocadilhos aqui precisam ser *vistos*, especialmente “peats [peace] be with them!”[23], uma referência perfeitamente razoável ao cultivo de carvalhos, “killing Kildare”[24] onde o primeiro morfema do nome do condado é interpretado literalmente, e, “for forstfellfoss” (“florestfossenfiou”)[25], talvez apenas um trava-línguas quando ouvido, mas visualmente um trocadilho com frases como “first fell frost”, [primeiro caiu a geada], ou “forced [and she] fell [in the] foss”, [forçada [e ela] caiu [no] fosso]. O *ru* de “trudging” (“andarulho”) reaparece de forma quiasmática em “l*ur*ching” (“larábil”) e em “C*ur*raghman,” e o “us” de “*us*ed” (“costumavam”) reaparece em “r*us*tle” (“ruflar”).

Em seu estudo *Ideograma: Lógica/ Poesia/ Linguagem* (apenas parcialmente traduzido para o inglês)[26], Haroldo comenta o estudo do caractere chinês elaborado por Ernest Fenollosa. À diferença de Pound, que tomou Fenollosa ao pé da letra, Haroldo percebe como incorreta a noção do sinólogo de que, em chinês, as palavras seriam mais próximas às coisas do que em inglês, e que haveria uma ligação natural entre o ideograma e aquilo que ele representa. Ao invés, usando as teorias de Roman Jakobson e de Charles Peirce sobre as motivações semânticas e sintáticas, Haroldo alega que o argumento de Fenollosa deve ser entendido de maneira um tanto diferente:

> Como, [...] num segundo lance, a poesia "naturaliza" (coisifica) o signo, por força de sua função "auto-reflexiva", da ênfase na materialidade da mensagem [...]
>
> O *parti-pris* genético, acentuado pelo "realismo mágico" de Fenollosa, perde importância, em favor da pertinência formal (intrínseca) da descrição. Neste ponto, a noção peirceana de "diagrama" permite trasladar ("traduzir"), para o âmbito das línguas fonético-alfabéticas (ou da poética dessas línguas, onde o lado palpável do signo assume o primeiro plano), a concepção fenollosiana (e poundiana) do *ideograma* e do *método ideogrâmico de compor* (sintaxe relacional, paralelística, paratática), tendo Saussure (o Saussure dos "anagramas" enquanto "sucessão" assindética de paradigmas) e Jakobson (em especial o da "poesia da gramática") como mediadores privilegiados.[27]

Em outras palavras, para Haroldo, o interesse do ideograma não está em seu estatuto de signo visual que toma o lugar de um determinado significado; na verdade, o ideograma traz à nossa atenção o "lado palpável do signo" em sua "sintaxe relacional, paralelística, paratáctica." A *relacionabilidade* se torna a palavra chave, e as unidades a serem relacionadas são os fonemas e morfemas, assim como as palavras e as locuções.

Desta perspectiva, a poesia concreta é menos uma questão de forma espacial e de dispositivo tipográfico do que uma "ideogramatização" das próprias unidades verbais. A constelação ru/ur em "and he was a heavy t*ru*dging l*ur*ching liea*br*oad of a C*ur*raghman," com seu trocadilho com "lie" e "broad", são itens que precisam ser vistos. No entanto, e isso tem obviamente sido o papel desempenhado por *Wake* para Haroldo e os outros concretistas, o método ideogrâmico, como reconcebido no estudo de Haroldo, pode ser utilizado em "prosa" tão facilmente quanto em verso, ou em constelações espaciais características do poema concreto.

Agora estamos melhor situados para entender a seguinte afirmação de Haroldo em seu ensaio de 1977, "Sanscreed Latinized":

> Em 1963, comecei a escrever meu LIVRO DE ENSAIOS / GALÁXIAS [...] O livro foi concebido como uma tentativa *de eliminar o limite entre a poesia e a prosa*[28] [grifo da autora], projetando o conceito mais amplo e mais conveniente de *texto* (como um conjunto de palavras com seus potenciais textuais [...] O *texto* é definido como um "fluxo de signos", sem pontuação ou letras maiúsculas, fluindo através da página de forma ininterrupta, como uma expansão *galáctica*. Cada página, isolada, produz uma "concreção," ou corpo autônomo coalescente, intercambiável com qualquer outra página para os propósitos da leitura. As "vértebras semânticas" unem o todo [...] [O livro] é uma busca pela "linguagem em seu aspecto material," sem "iníciomeiofim." "Monólogo externo" foi a frase que utilizei para expressar essa "materialidade" "sem psicologia," isto é, *linguagem que se auto-enuncia* (TriQu 58, grifo da autora).

A noção de "galáxia" como *texto limite* é reiterado no posfácio de Haroldo para *Galáxias*, onde diz que seu texto opera "nos limites extremos de poesia e de prosa". Numa entrevista a Roland Greene, Augusto similarmente endossa a escrita "onde o critério de poesia e de prosa coexistem numa situação limítrofe, onde as palavras da prosa são como que ionizadas por sua função poética." E acrescenta: "tal como em *Finnegans Wake*, em muitos textos de Gertrude Stein, e nos Diários de John Cage, que são análogos a obras líricas que incorporam a linguagem da prosa, como certos trechos do *Galáxias* de Haroldo de Campos."[29]

Consideremos o texto de abertura do *Galáxias*, "e começo aqui", traduzido para o francês por Inés Oseki-Depré, e para o inglês por Suzanne Jill Levine.

> e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso
> e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa
> não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever
> mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura
> para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomeço
> [por isso arremeço
> por isso teço escrever sobre escrever é
> o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma-
> páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas
> mesmam ensimesmam onde o fim é o começo

> et ici je commence et ici je me lance et ici j'avance ce commencement
> et je relance et j'y pense quand on vit sous l'espèce du voyage ce n'est
> pas le voyage qui compte mais le commencement du et pour ça je
> mesure et
> l'épure s'épure et et je m'élance écrire millepages mille-et-une pages
> pour en
> finir avec en commencer avec l'écriture en finircommencer avec l'écriture
> et donc je recommence j'y reprends ma chance et j'avance écrire sur
> l'écriture
> est le futur de l'écriture je surécris suresclave dans les mille-et-une-
> nuits les mille-et-une pages ou une page dans une nuit ce qui se ressemble s'assemble
> pages et nuits se miment s'ensoimêment où le bout c'est le début

> and here I begin I spin here the beguine I respin and begin to release
> and realize life begins not arrives at the end of a trip which is why I
> begin to respin to write-in thousand pages write thousandone pages
> to end write begin write beginend with writing and so I begin to
> respin to retrace to rewrite write on writing the fututre of writings the
> tracing the slaving a thousandone nights in a thousandone pages or a page in one
> night the same night the same pages same semblance
> resemblance reassemblance where the end is begin

Galáxias é, por assim dizer, escrito em prosa, apesar de sua margem direita denteada reforçar a noção da página como "constelação," sua aparência sendo talvez mais steiniana do que joyciana, criada principalmente por rimas (sonoras e visuais) e o que poderíamos chamar de hiper-repetição. O texto de Haroldo transmuda as palavras "começo" e suas variantes como "meço," "recomeço," "remeço," "acabarcomeçar," "arremeço," assim como duas outras galáxias, a primeira remetendo à escrita – "escrever," "escritura," "sobrescrevo," "sobrescravo," (este último item brincando com a noção de escrever como escravidão) – e a segunda remetendo à página em sua incarnação isolada ou múltipla: "uma página em uma noite," ou "milumanoites," "milumapáginas," a página e a noite se tornando intercambiáveis. A imagem do círculo, "onde o fim é o começo", ("*où le but c'est le début,*" "*where the end is begin*") é representada fônica e visualmente pela elaborada rotação e repetição de palavras e morfemas. Nas palavras do East Coker de Eliot, "No meu início está o meu fim"[30]: "acabarcomeçar," "*finircommencer*", "*beginend*".

A longa palavra "acabarcomeçar", com sua rima interna, se destaca visualmente na página, e conduz o olho a várias direções, seguindo a trajetória de "começo" e de outras palavras relacionadas a ela que contêm "es" e "os". Enquanto que o olho acompanha a seqüência da página, a noção de escrita como circularidade, o traçar e retraçar de palavras numa página que até então estava em branco, é transmitida não somente pelos significados das palavras, como também por suas configurações visuais. Na tradução de Levine para o inglês, a ênfase é colocada na segunda sílaba de "*begin*", que leva a "*in*" e "*spin*" e, mais abaixo, a "*finish*", "*fine*", "*line*", e assim por diante. Estas últimas são apenas rimas visuais, sugerindo o cuidado tomado para garantir que o leitor *veja* o texto, e não *através* dele.

Assim, é possível considerar *Galáxias* um poema visual, não no sentido caligramático, como no caso de "Il Pleut" de Apollinaire, ou de "Wind" de Eugen Gomringer, mas por sua atenção a letras e morfemas, assim como à paranomásia e ao paragrama. Uma série de "monólogos externos" em prosa, *Galáxias* abre caminho para algumas das mais interessantes experiências verbais dos anos noventa. Ao dizê-lo, não estou levando em conta a tendência atual em fundir prosa e pictogramas, a alternação de prosa e verso, ou o uso de recursos tipográficos (diferentes tamanhos de fonte, negrito, itálico, linhas revertidas ou de cabeça para baixo) visando "efeitos especiais" na grande tradição da página futurista. Como sugiro em *Radical Artifice*[31], tal projeto facilmente se dilui nos formatos hoje usuais de publicidade, *outdoors*, revistas, e *layouts* de sites de internet. Estou sim pensando em "textos-limites,"

"poemas em prosa" que, à semelhança do *Galáxias*, põem em cheque a distinção entre poesia e prosa, e ressaltam a materialidade do texto.

Consideremos, por exemplo, a "prosa" aparentemente normal da seqüência *Lawn of Excluded Middle* de Rosemarie Waldrop[32], publicada em 1993. Uma das primeiras teóricas da poesia concreta, Waldrop tem experimentado várias formas de verso e de prosa; em *Lawn*, a norma é o parágrafo em verso curto, um por página. Eis a terceira parte:

> Eu pus uma régua na minha bolsa porque ouvi homens falarem de seus sexos.
> Agora temos medidas corretas e algo pegajoso
>
> entre colarinho e pescoço. Uma coisa é inserir-se
>
> num espelho, outra bem diferente é recuperar a própria imagem e ter seus erros tomados por objetividade. Vítrea. Como no humor. Uma mudança de perspectiva é causada pelo músculo ciliar, mas não precisa ser conciliatória. Todavia o olho é a câmera, espaço para tudo que deve entrar, como o cilindro chamado a satisfação de espaço vazio. Somente a linguagem produz uma grama tão verde-grama.
>
> [I put a ruler in my handbag, having heard men talk about their sex.
> Now we have correct measurements and a stickiness
>
> between collar and neck. It is one thing to insert yourself
>
> into a mirror, but quite another to get your image out again and have your errors pass for objectivity. Vitreous. As in humor. A change in perspective is caused by the ciliary muscle, but need not be conciliatory. Still, the eye is a camera, room for everthing that is to enter, like the cylinder called the satisfaction of hollow space. Only language grows such grass-green grass.]

Quando vemos este bloco textual, com suas margens direita e esquerda justificadas, nada em particular se destaca, com exceção talvez da primeira letra, um "I" maiúsculo em negrito[33], e mesmo isto é uma convenção de impressão. E, como no caso de prosa de formato usual, lemos o texto da esquerda para a direita e de frase em frase até sua conclusão. Apesar do título do livro claramente brincar com a lei do terceiro excluído, a lei da lógica formal onde tudo é verdadeiro ou falso, o que Waldrop rejeita como sendo uma falsificação da experiência, o seu não é um texto primordialmente paragramático, em que morfemas e fonemas de uma dada palavra se separam para formar novas constelações.

A linguagem é tão importante para Waldrop quanto para Haroldo de Campos, só que, para ela, como para o Wittgenstein que ela cita na contracapa, “A poesia [é] uma lógica alternativa, menos linear.” “Wittgenstein”, escreve Waldrop, “faz da linguagem, com suas ambigüidades, a base da filosofia. Seus jogos se realizam no Gramado do Terceiro Excluído,” que “brinca com a idéia da mulher como terceiro excluído [...], mais especificamente, com o útero, centro vazio do corpo da mulher, lugar da fertilidade.” Em conseqüência, a “lógica” que governa o poema em prosa de Waldrop é absurda em seu hiper-literalismo. A poeta põe uma régua dentro da bolsa, “porque ouvi[u] homens falarem de seus sexos.” “Agora,” nota com orgulho, “temos medidas corretas”, mas o “algo pegajoso” que resulta parece estar no lugar errado: “entre colarinho e pescoço.” Suponho que a frase seguinte deriva da proposição de Wittgenstein em que “um desenho nos manteve capturados. E não podíamos sair dele porque pertencia à nossa linguagem.”[34] Lemos que “uma coisa é inserir-se num espelho, outra bem diferente é recuperar a própria imagem...” É possível gerar a própria imagem simplesmente ao se pôr diante de um espelho, mas é claro que não podemos “recuperar” esta imagem, e manter sua posse, pois a imagem de um espelho não tem vida própria. Além disso, da perspectiva da mulher, “inserir-se” é uma prerrogativa masculina, o que põe em questão os esforços da mulher para “recuperar a própria imagem” e “ter os seus erros tomados por objetividade.” Como a palavra que se segue nos diz, a situação é “Vítrea,” tão vidrenta e escorregadia como a “grama [...] verde-grama”, uma frase que desafia a lei da lógica, onde o atributo de uma coisa não pode ser idêntico àquela coisa.

“Vítrea. Como no humor.” O que quer dizer esse “como”? O humor seria vítreo? Transparente? Quebradiço? No poema de Waldrop, uma dada expressão ou frase parece apenas “seguir” a que lhe antecede, lógica ou temporalmente. De fato, a familiaridade do bloco textual na página em branco acaba por se mostrar tão questionável quanto a lei do terceiro excluído. Por exemplo, a própria fixidez da estrutura de Waldrop é contraditada por seu fraseado; as palavras, que, ao chegarem às margens, não são separadas em sílabas, encaixam-se na área limitada somente porque a poeta permite um espacejamento desigual entre as palavras, assim produzindo espaços em branco salientes. Em seu novo livro de “poemas em prosa,” *Reluctant Gravities*, Waldrop se refere a esta prática como a uma “jardinagem de espaços em branco, que, ao se deslocar para dentro desde a margem direita, suspende o tempo. A suspensão se fixa, é fixada tipograficamente em colunas que precipitam falsas memórias de um jardim, de uma vinha, de uma treliça.”[35]

Assim, este trecho específico tem um número diferente de caracteres por linha, desde quarenta e cinco caracteres (na primeira linha) até cinqüenta e três (na quarta). O espacejamento mais amplo de certas palavras como "conciliatória" enfatiza a sua relação fônica e visual com outras palavras, neste caso com "ciliar" (de uma pestana) na sexta linha, e com "cilindro", na sétima. Além do mais, o espacejamento da oitava linha (que tem apenas quarenta e sete caracteres), cria o "espaço (bem) vazio", seu ponto de referência, e os olhos do leitor são inevitavelmente atraídos pelas palavras seguintes "somente a linguagem produz"; estas não são seguidas de nenhuma outra palavra na linha que se segue. Além disso, a "grama" aponta de volta para "produz" assim criando uma "galáxia" neste gramado do terceiro excluído

Um segundo exemplo de um bloco de prosa atento à margem direita é "Aenigma" de Steve McCaffery :

> quando sou lido sou sentenciado e retirado da equivalência quando a sombra levanta sua caixa sou luz quando meus dedos se transformam em frontes sou um coração de águia ensinando escorpiões a dançar quando há cidades sou a cor cinza quando há um incêndio nacional sou uma cama d'água partilhada onde eu for tentado por precisão torno-me ruga alhures se modificam meu centro repito uma palavra antes que a próxima faça sentido caso minha voz se enxerte numa pergunta então a terceira persona substituirá uma capa de cartão se conto a mim mesmo estas possibilidades a mim conto que uma lona cedeu para que ao ser comido na resposta ainda me farão propostas.
>
> [when i am read i am sentenced and detached from equivalence when the shadow lifts its box im light when my fingers turn to foreheads im an eagles heart instructing scorpions to dance when they are cities im the colour grey when theres a national blaze i am a bed of shared water wherever i am tempted by precision i become a wrinkle elsewhere if they modify my centre i repeat a word before the next one has a meaning should my voice be grafted to a question then the third persona will replace a cardboard cover if i tell myself these possibilities i tell myself a canvas has subsided so that when i am eaten in the answer i am still proposed.]

A expressão essencial nesta composição de doze linhas é "I am", "sou" (e suas variantes : 'ser' 'for', 'mim', 'me'), sendo que o "Aenigma" (escrito de forma arcaica) do título é "o que sou?" As respostas dependem de advérbios de tempo e de lugar: bem no meio do texto encontra-se a frase "onde eu for," e a referência a "alhures", embaixo da qual seguem diretamente uma após a outra cinco ocorrências de "quando." "Meu centro," "minha voz," "se conto a mim mesmo," "a mim conto": a auto-referência é posta em primeiro plano durante todo o texto. E, no entanto, este é o menos pessoal dos poemas, como diria Haroldo, um "monólogo externo," em que a "linguagem se auto-

enuncia." De fato, o "eu" ubíquo não é um indivíduo em particular, e sim uma função de um jogo maior de linguagem.

A abertura, "Quando sou lido sou sentenciado e reitrado da equivalência" abre o caminho para a atividade paragramática do poema. Ser "lido" implica inevitavelmente ser sentenciado: leitores de prosa processam frases consecutivas – mas esta demanda (que este poeta não pode satisfazer) torna-se também uma espécie de sentença de morte. Além disso, o texto é "retirado da equivalência" de linhas de comprimentos equivalentes, de declarações equivalentes. E, como não há pontuação, as construções "quando, então" tornam-se equívocas, as cláusulas muitas vezes apontando tanto para frente quanto para trás, como por exemplo em "quando há cidades sou a cor cinza quando há um incêndio nacional." De fato, do início ao fim do texto, *post hoc* não é nunca propriamente *propter hoc*. Ademais, trocadilhos regularmente prejudicam a possibilidade da comunicação. "Quando a sombra levanta sua caixa, sou luz,"[36] por exemplo, brinca com o gerúndio "shadowboxing"[37], e mais especificamente talvez, com a conhecida canção de Duke Ellington "I'm beginning to see the light", que contém a estrofe, "Costumava vaguear pelo parque / *Shadowboxing* no escuro, / Então você chegou e provocou uma faísca, / Agora é um fogo de alarme-quatro."[38] Este fogo torna-se um incêndio nacional na quinta linha, e quando *isso* ocorre, *então* "sou uma cama d'água partilhada." Bom para apagar as chamas, mas como é que partilhamos a água? Como a sétima linha o coloca, o método de McCaffery é de suspensão: "repito uma palavra antes que a próxima faça sentido." Portanto, sendo "sentenciado e retirado da equivalência," o texto deve defender-se sozinho. Mesmo se o "aenigma" do título nunca for resolvido, a textualidade se impõe sobre o leitor: "ao ser comido na resposta ainda me farão propostas."

Notem que esta última linha é a única que não alcança a margem direita justificada, chamando a atenção do leitor para as "propostas". Ainda que se assemelhe a um parágrafo de prosa comum, o "Aenigma" de McCaffery exerce assim os seus significados visual e concretamente. Vê-se que a tipografia teve grande influência sobre a desconstrução das categorias "prosa/verso."

Uma prosa "galaxial" um tanto diferente é a de Joan Retallack, num trecho de seu livro *How to Do Things with Words* chamado "Narrative as memento mori":[39]

> No café da manhã no Ramada Inn Paul
> precisava testar o procedimento par
> a revelar um fotograma. (Ele não de
> seja chamá-lo de Rayografia por raz

ões políticas.) Doug pediu 2 ovos f
ritos com presunto. Eu pedi Special
K e uma banana. Paul pediu rabanada
e iniciou o fotograma colocando um
pedaço de papel sensível azul retan
gular sobre o seu caderno, empurran
do tachinhas em cada um dos quatro
cantos para mantê-lo no lugar. Colo
cou uma colher, um cinzeiro e 4 pac
otinhos de açúcar sobre o papel sen
sível e em seguida o levou para for
a para revelar, voltando alguns min
utos mais tarde sem o fotograma, ma
s com um recipiente de alumínio ret
angular cheio de água. Colocou o re
cipiente sobre a mesa ao lado de su
a rabanada. Doug disse estar enverg
onhado com a quantidade de comida e
m seu prato. Eu estava desapontada
porque a garçonete não me trouxe um
a banana inteira. Contei a história
da banana voadora avistada na mesma
cidade da Rússia (Voronezh?) onde h
á pouco anunciaram a presença de al
ienígenas passeando pelo parque com
um robô. Paul saiu pra checar o fot
ograma. Disse que quando o papel se
nsível se descora as imagens estão
reveladas. Estava preocupado que nã
o houvesse bastante luz. A manhã es
tava nublada. Doug falou que na vin
da de trem tinha conversado com Mar
cia sobre a banda de rock pós-punk
de sua filhas. Disse que se interes
savam por letras violentas. De algu
ma forma surgiu o assunto de misogi
nia. Paul retornou e falou que o fo
tograma não estava pronto e que est
ava *realmente* preocupado que não ho
uvesse bastante sol. Achei que as f
atias de banana no meu Special K er
am menos de um 1/3 de uma banana in
teira. Paul saiu novamente pra chec
ar o andamento do fotograma. Doug h
avia comido tudo de seu prato. Perc

ebi que não queria o suco de laranj
a que pedira, mas mesmo assim bebi.

> [At breakfast in the Ramada Inn Paul
> needed to test the procedure for de
> veloping a photogram. (He does not
> wish to call it a Rayograph for pol
> itical reasons.) Doug ordered 2 egg
> s sunnyside up with ham. I ordered
> Special K and a banana. Paul ordere
> d French toast and began the photog
> ram placing a blue rectangular piec
> e of sensitive paper on his noteboo
> k, sticking push pins in each of th
> e four corners to hold it in place.
> He placed a spoon, an ashtray, and
> 4 packets of sugar on the senstive
> paper and then took it outside to d
> evelop, returning a few minutes lat
> er without the photogram, but with
> a rectangular aluminium pan filled w

ith water. He placed the pan on the
table next to his French toast. Dou
g said he was embarrassed by all th
e food on his plate. I was disappoi
nted because the waitress didn't br
ing me a whole banana. I told the s
tory of the flying banana sighted i
n the same village in Russia (Voron
ezh?) where aliens were recently re
ported strolling in the park with t
heir robot. Paul went out to check
the photogram. He said when the sen
sitive paper turns pale the images
are developped. He was worried there
might not be enough light. It was a
foggy morning. Doug said he had tal
ked with Marcia on the train coming
up about her daughters post-punk r
ock band. He said they were into vi
olent lyrics. Somehow the subject o
f misogyny arose. Paul came back
d said the photogram wasn't ready a
nd he was *really* worried there wasn
t enough sun. I thought the slices

> of banana on my special K were less
> than 1/3 of a whole banana. Paul we
> nt back out to check the progress o
> f the photogram. Doug had finished a
> ll the food on his plate. I realiz
> ed I didn't want the orange juice I
> had ordered, but I drank it anyway.]

A "narrativa" de Retallack, o relato de um café da manhã com Paul e Doug no Ramada Inn, é uma história que não vai a lugar nenhum, exceto sobre a página; mas, na página, há bastante "ação" verbal. Se Waldrop e McCaffery ajustam o espacejamento para poderem cumprir as exigências de uma margem direita justificada, Retallack começa com uma restrição específica: trinta e cinco caracteres por linha, incluindo os espaços que funcionam como pausas. Quando uma frase alcança a margem criada por esta regra, a palavra em questão deve ser retalhada, nos dando ítens como "retan/gular", "sen/sível", "min/utos", "fot/ograma", "Mar/cia", "algu/ma", "misogi/nia", "in/teira". A margem esquerda torna-se assim uma coluna de letras, verticalmente produzindo palavras como "usa" e "saca"[40]. Que verdadeiramente estranha é a formação das palavras, sugere a poeta. Do princípio ao fim do texto, a produção do fotograma por Paul ("disse que quando o papel se/ nsível se descora as imagens estão/ reveladas") é análoga ao próprio processo poético, onde as palavras são dotadas de uma vida nova por suas decomposições e suas localizações sobre o papel "sensível à luz". Decisões: o que pedir no café da manhã, o que fazer com o papel, se encontram de formas engraçadas, enquanto que a mulher que fala exprime a sua decepção "porque a garçonete não me trouxe um/a banana inteira", um detalhe que de alguma forma se funde com a misoginia em potencial de seus dois companheiros. Como o fotograma (que não pode ser chamado de "Rayografia por raz/ões políticas", obviamente para evitar a referência a Man Ray, o inventor desta forma de arte), o "*memento mori*" de Retallack é um memorial não da morte mas das trivialidades do cotidiano: "Perc/ebi que não queria o suco de laranj/ a que pedira, mas mesmo assim bebi."

Meu quarto e último exemplo é extraído do capitulo II de *No. 111 2.7.9310.20.93* de Kenneth Goldsmith:

> A door, à la, a pear, a peer, a rear, a ware, A woah!, Abba, abhorred, abra, abroad, accord, acère, acha, Ada, ada, add a, adda, adore, Aetna, afford, afire, afore, afyre, ah air, ah car, ah ere, Ah Ha, ah ha, ain't tha, air blur, air bra, airfaire, alder, all ears, all yours, alla, Allah, aller, allya, alpha, alswa, ama, amber, ambler, AmFar, amir, amor,

Ana, ana, and ka, and uh, and war, anear, Anka, Anna, anvers, apes ma, appeere, aqua, ara, arbour, archer, ardor, ardour, are our, are there, Are there?, Are uh?, arm bears, armoire, armor, armour, arrear, as far, ashore, asper, ass tear, asthore, atcher, atma, au pair, au poivre,

auntre, aura, austere, Auxerre, aw arrgh, aw awe, aw war, award, aware, awed jaw, Ayler, bazaar, baba, babka, bacca, baga, bagba, bagger, baiter, bamba, bancha, baner, bang your, bania, banker, banter, bar burr, bar straw, barbed wire, barber, barbour, bare rear, bare tears, Barère, batter, baxa, be here, be square, Beans Dear?, beau-père, beaver, BeavHer, bedder, bedsore, beeba, beemba, been there, beer blare, beer blur, beer here, begba, beggar, beggere, Bel Air, Bela, bela, belcher, ben wa, Ben-Hur, bencher, bender, Bernard, Bertha, bestir, beta, betcha, betta, better, bettre, bever, beware, bezoar, bibber, bicker, bidder, biddler, bider, bien sûr, bifore, Big Star, Big Sur, bigga, bigger, bim-ba, bird's rear, bismer, BiStar, biter, bitter, bittre, blabber, black tears, blah corps, Blair's, blare, blanca, blare blur, blaster, blather, blazer, bleahhh, blear corps, bleeder, bleeper, blender, blinder, blisker, blisper, blister, blixa, blobber, blonder, bloomer, blooper, blubber,[41]

Das quatro, a prosa de Goldsmith é a mais gerada por regras, apesar de que, como John Cage, de muitas formas seu mentor, Goldsmith obviamente "colecionou" suas palavras e expressões de acordo com seu gosto. O surpreendente "livro enciclopédico de referência inútil" de seiscentos e seis páginas daí resultante, foi composto pelo poeta, que colecionou todas as palavras e expressões que terminam com o som habitual do inglês americano, chamado por lingüistas de *schwa* (, *er*), encontradas por ele no tempo explicitado pelo título (seja em livros, no rádio ou na televisão, na internet ou em conversas reais). As expressões são organizadas por ordem alfabética, por contagem silábica e/ou de letras, começando com ítens de uma só sílaba no primeiro capítulo ("A, a, aar, aas, aer, agh, ah, air...") e terminando com a sílaba 7.228, "The Rocking Horse Winner" de D.H. Lawrence, que não é jamais identificada. A página em questão é a abertura do segundo capítulo, onde as unidades são compostas por duas sílabas. Recitar o texto é uma grande proeza, mas notem que quando se vê a página, as palavras e expressões criam toda espécie de ritmo e repetição, como por exemplo em "be here, be / square," "Beens Dear, beau-père," "beaver, BeavHer, bedder, bed-/sore, beeba, beemba, been there." O olho do leitor pode avançar de forma vertical ("betcha", "bicker", "bigga", "bittre", "blare"), como também de modo horizontal e até mesmo diagonalmente, enquanto passamos de "A door" a "Blue Cheer". Palavras que começam com maiúsculas se destacam ("Anka, Anna, anvers, apes ma" ou "Big Star, Big Sur, / bigga"), criando fascinantes inventários disjuntivos da linguagem hoje utilizada nos Estados Unidos.

A catalogação absurda que é a base de *No. 111*, por exemplo, "Are there?, Are uh?, arm bears, armoire, armor, armour, arrear, as far, ashore, asper, ass tear, asthore, atcher, atma, au pair, au poivre, auntre, aura, austere, Auxerre" e, à medida em que as sílabas se tornam mais longas, unidades como "How do you spell onomatopoeia? How long do you plan to be almost there?" (do capítulo X, p.137), constituem um documento sócio-político, um *memento mori*, pode-se dizer, dos discursos que caracterizam os anos noventa, desde os da revista *National Enquirer* e dos programas de auditório na TV, até as gírias do cotidiano e a bela prosa de D.H. Lawrence. No meio disso tudo, Goldsmith nos apresenta trechos em que a transmissão defeituosa de informação (geralmente, a transcrição do oral para o escrito), fenômeno tão comum hoje em dia, produz exemplos de linguagem como a seguinte:

> CXCV
>
> Meu filho está sob os cuidados do médico, e não deve fazer educação física hoje. Por favor o executem. Por favor desculpem Mary por ter faltado. Ela estava doente e atirei nela. Por favor desculpem Fred por ser. É a culpa de seu pai. Por favor ackusem Fred por ter faltado no dia 28 29 30 31 32 e 33 de janeiro. Mary não pôde ir à escola hoje porque estava incomodada por veias muito próximas. Mary não foi à escola ontem porque foi visitada por uma ressaca. Por favor dispensem Mary de Jim ontem. Ela estava administrando. Por favor desculpem Fred por ter faltado. Ele estava resfriado e não conseguia procriar bem. Por favor desculpem Mary. Ela tem estado doente e debaixo do médico. Por favor desculpem Mary por ter faltado ontem. Ela estava de cama com o vovô; (*No. III*, p.490).
>
> [My son is under the doctor's care and should not take P.E. today. Please execute him. Please excuse Mary for being absent. She was sick and I had her shot. Please excuse Fred for being. It was his father's fault. Please ackuse Fred for being absent on Jan. 28 29 30 31 32 and 33. Mary could not come to school today because she was bothered by very close veins. Mary was absent from school yesterday as she was having a gangover. Please excuse Mary from Jim yesterday. She was administrating. Please excuse Fred for being absent. He had a cold and could not breed well. Please excuse Mary. She has been sick and under the doctor. Please excuse Mary from being absent yesterday. She was in bed wih grandpa; (*No. 111*, p.490).]

Este catálogo parodístico de desculpas médicas padrões produzidas pelos pais para os professores – gosto especialmente de "she was sick and I had her shot" ["ela estava doente e atirei nela"], "she was having a gangover" ["foi visitada por uma ressaca"], e "she was bothered by very close veins" ["estava incomodada por veias muito próximas"] – nada menos é do que uma construção verbivocovisual. O que Haroldo de Campos percebeu no início dos anos

sessenta, quando fez poemas concretos como "fala / prata", é que a revolução tecnológica dos nossos tempos produziria uma situação onde o ato de "ler" significa cada vez mais "ver", onde a dicotomia é menos entre "poesia" (verso) e "prosa" do que entre ver e ver através. "Please excuse Fred for being absent. He had a cold and could not breed well." ["Por favor desculpem Fred por ter faltado. Ele estava resfriado e não conseguia procriar bem."]

Notas

[1] David Antin, "Some Questions about Modernism", *Occident*, 8, new series (Spring 1974): 14.

[2] Steve MaCaffrey & bpNichol, *Rational Geomancy: The Kids of the Book-Machine. The Collected Research Reports of the Toronto Research Group 1973-1982* (Vancouver: Talon Books, 1992), p.99; à seguir citado como GEO.

[3] Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, "Plano-piloto para poesia concreta," em Mary Ellen Solt, *Concrete Poetry : A World View*, ed. Mary Ellen Solt (Bloomington e Londres : Indiana University Press, 1971), pp.70-72, e Solt, "A world Look at Concrete Poetry," pp.7-66, esp. pp.7-8. Esta coleção fundamental é a seguir citada como MES. Cf . Johanna Drucker, "Experimental, Visual, and Concrete Poetry: Historical Context and Basic Concepts," em *Avant-Garde Poetry Since the 1960s*, editado por K. David Jackson, Eric Vos & Johanna Drucker (Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1996), pp. 39-40. Esta coleção é a seguir citada como VOS. Cf. R. P. Draper, "Concrete Poetry," em *New Literary History, 2*, número 2 (Inverno 1971): 330. "A visualização é imprescindível à poesia concreta ou visual […] a utilização do espaço é intraduzível em qualquer outra dimensão." Este ensaio é a seguir citado como NLH.

[4] Dick Higgins, "Concrete Poetry," em *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex Preminger e T.V.F. Brogan (Princeton: Princteon University Press, 1993), pp.233.

[5] Em MES, Solt explica: "Em 1952 […] três poetas de São Paulo, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, formaram um grupo que chamaram de Noigandres a partir dos *Cantos* de Ezra Pound. No Canto XX, ao se deparar com a palavra na obra do trovador provençal Arnaut Daniel, o velho Lévy exclama: 'Noigandres, eh, noigandres / Now what the DEFFIL can that mean!' Esta palavra enigmática servia muito bem aos propósitos dos três poetas brasileiros, que buscavam definir um novo conceito formal" (p.12). Este livro é a seguir citado como MES.

[6] Rosemarie Waldrop, "A Basis of Concrete Poetry," *Bucknell Review* (Outono 1976) p: 143-44, 41. O "plano-piloto" dos *Noigandres* também fala de "estrutura espaço-temporal em vez de um mero desenvolvimento temporal-linear." (MES 71.)

[7] Ver MES, Figura 11, p.101 e Figura 11, p.102 para a tradução de Solt para o inglês. O poema data de 1962.

[8] Solt interpreta o poema de forma um pouco diferente: "quando o jogo termina, o silêncio pode se transformar em prata, a fala pode se transformar em ouro (mas só se a fala é clara)." A referência à claridade da linguagem faz com que isso seja, segundo Solt, uma referência ao próprio poema concreto.

[9] Ver: "programa-piloto", MES 72.

[10] Ron Silliman, "The New Sentence", *The New Sentence* (New York: Roof Books, 1992), pp.63-93, e cf. Bob Perelman, "Parataxis and Narrative: The New Sentence in Theory and Practice", *The*

Marginalization of Poetry: Language Writing and Literary History (Princeton University Press, 1996), pp.59-78. No ótimo resumo de Perelman, "uma frase nova isolada é mais ou menos comum, mas adquire seu efeito ao ser colocada ao lado de outra frase com relação à qual tem uma relevância tangencial [...] Parataxe é essencial: o significado autônomo de uma frase é intensificado, questionado e modificado pelo grau de separação ou de conexão que o leitor percebe em relação às frases em seu redor. Isto, no nível formal imediato. De uma perspectiva mais ampla, a nova frase surge de uma tentativa de redefinir os gêneros; a tensão entre parataxe e narrativa é fundamental. "

[11] N. T.: no original, "cheroot" (charuto com as duas pontas cortadas).

[12] Larry Levis, "The Plains", *The Prose Poem: An International Journal*, 8 (1999), p.78.

[13] Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris* (Texto de 1869), ed. Y.G. Le Dantec; revisado par Claude Pichois (Paris: Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade, 1961), p.229. "Quem de nós, em seus momentos de ambição, não tem sonhado com o milagre da prosa poética, musical, sem ritmo ou rima, flexível e irregular o bastante para se adaptar aos impulsos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?"

[14] Haroldo de Campos, "Sanscreed Latinized: The *Wake* in Brazil and Hispanic America," *Tri Quarterly*, 38 (Inverno 1977): 56. Para as traduções ver: Augusto e Haroldo de Campos, *Panaroma do Finnegans Wake*, (São Paulo, Editora Perspectiva, 1971) e Augusto de Campos, "Dos fragmentos do *Finnegans Wake*," além do ensaio sobre as traduções em *'A Margem da Margem* (São Paulo: Editora Schwarcz, 1989), pp.35-48. Para as traduções de Stein feitas por Augusto de Campos, ver "gertrude é uma gertrude" em *O Anticrítico* (São Paulo: Companhia das Letras, 1986), pp.177-89. A influência de Stein no poema em prosa, que seria assunto para um outro artigo, tem a ver com a maneira em que a repetição e a permutação de palavras monossilábicas e dissilábicas criam padrões visuais assim como verbais.

[15] Augusto de Campos, "Introdução", *Teoria da poesia concreta*, A. & H. de Campos, Décio Pignatari, S.P.: Livraria Duas Cidades, 1975; e Augusto de Campos (VOS 376): "Yale Symphosymposium on Contemporary Poetics and Concretism," VOS 376: Augusto cita "o caleidoscópio vocabular de *Finnegans Wake* e suas polileituras textuais" e a "prosa experimental, minimalista e molecular de Gertrude Stein" como importantes fontes para os *Noigandres*."

[16] James Joyce, *Finnegans Wake* (New York: Penguin, 1976), pp. 260-308; é a seguir citado como FW.

[17] Haroldo de Campos, "A obra de arte aberta" em *Teoria da Poesia Concreta*, op. cit., pp. 30-31. No prefácio da edição brasileira de *Opera Aperta*, Umberto Eco escreveu, "é mesmo curioso, que, alguns anos antes de eu escrever *Obra Aberta*, Haroldo de Campos, num pequeno artigo, lhe antecipasse os temas de modo assombroso, como se êle tivesse resenhado o livro que eu ainda não tinha escrito, e que eu iria escrever sem ter lido seu artigo."

[18] James Joyce, *Letters*, Vol.1, ed. Stuart Gilbert (New York: Viking Press, 1957), p. 213.

[19] N. T.: Esta frase não consta na tradução de Augusto de Campos.

[20] N. T.: literalmente, ">achar?de?achou"

[21] N.T. Tradução de A. de Campos.

[22] Idem.

[23] N.T. Literalmente : "Turfa [paz] esteja com eles"; na tradução de A. de Campos: "deus os preteje."

[24] N. T. Literalmente: "matando kildare".

[25] N. T. :Emprego parênteses para as traduções de Augusto, e colchetes para as minhas – literais.

[26] Ver Haroldo de Campos, "Ideograma, Anagrama, Diagrama: Uma leitura de Fenollosa" em *Ideograma: Lógica/ Poesia/ Linguagem*, São Paulo, Edusp, 2000, H. de Campos (Org.), pp. 23-107.

[27] Ibid., pp.81-2.

[28] Haroldo de Campos, Galáxias (São Paulo: Editora ex Libris, 1984), posfácio não paginado, republicado como cabeçalho à tradução de Oseki-Déprés para o francês. No posfácio, Haroldo escreve que as Galáxias foram publicadas pela primeira vez na revista Invenção, São Paulo, 1964, e publicadas a seguir de forma irregular em vários lugares até 1976.

[29] Roland Greene, "From Dante to the Post-Concrete: An Interview with Augusto de Campos," em *Harvard Library Bulletin*, "Material Poetry of the Renaissance / The Renaissance of Material Poetry," 3, n°2 (Verão 1992): 20.

[30] "In my beginning is my ending."

[31] Marjorie Perloff, *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media* (Chicago: University of Chicago Press, 1991), pp. 115-20.

[32] Rosemarie Waldrop, *Lawn of Excluded Middle* (Providence: Tender Buttons, 1993), p. 13.

[33] N.T., um 'E' na tradução.

[34] Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, 3d. ed., Trad. G.E.M. Anscombe (New York: Macmillan, 1958), #115.

[35] Rosemarie Waldrop, *Lawn of Excluded Middle* (Providence: Tender Buttons, 1993), p. 13.

[36] "When the shadow lifts its box, I'm light."

[37] N.T.: treinamento de boxe com adversário imaginável.

[38] "Used to wander in the park / Shadowboxing in the dark, / Then you came and caused a spark, / That's a four-alarm fire now."

[39] Joan Retallack, *How to Do Things with Words* (Los Angeles: Sun & Moon, 1998), pp. 105-106.

[40] N.T. No original: "eke" e "pee".

[41] Kenneth Goldsmith, *No. 111 2.7.9310.20.96* (Great Barrington, MA: The Figures, 1997), p.3 e na internet: http://www.ubuweb.com. Este trecho não foi traduzido por ser baseado (exclusivamente) no aspecto sonoro das palavras, em seus significantes.

Resumo: A poesia concreta e a poesia em prosa parecem representar dois extremos, no entanto, ao olhá-las mais de perto, a oposição entre as duas é menos rígida. Os poetas *Noigandres* foram eles mesmos influenciados por escritores de prosa como Gertrude Stein e James Joyce, especialmente pelas construções *verbivocovisuais* deste último, em *Finnegans Wake*. *Galáxias*, de Haroldo de Campos, é um "texto limite" e, apesar de escrito usando as linhas da prosa, ele utiliza as constelações e a "ideogramatização" de unidades verbais, privilegiadas pela poesia concreta. A revolta da poesia concreta contra a transparência da linguagem e a sua ênfase no ato de *ver* um texto em vez de *através dele*, abriram caminhos para a poesia – incluindo a poesia em prosa – que é escrita hoje, quando os avanços tecnológicos vêm criando uma situação onde "ler" se aproxima cada vez mais "ver".

Palavras Chaves: Poesia concreta, poesia em prosa, *Noigandres*, *verbivocovisual*, texto-limite, constelações.

Abstract: Concrete Poetry and prose poetry may seem to be at opposite extremes, yet, at a closer look, the rigid opposition between the two seems to break down. The *Noigandres* poets were themselves highly influenced by prose writers such as Gertrude Stein and James Joyce, especially by the latter's *verbivocovisual* constructions in *Finnegans Wake*. Haroldo de Campos' *Galaxias* is a "limit text", which, although written in prose lines, uses the constellations and the "ideogrammatization" of verbal units so privileged by Concrete Poetry. Concrete poetry's revolt against the transparency of language, and its emphasis on the act of *seeing* rather than of merely *seeing through* a text, set the stage for poetry – including prose poetry – being written today, when the advances in technology have created a situation where the act of "reading" increasingly approaches that of "seeing".

Key Words: Concrete Poetry, prose poetry, *Noigandres*, *verbivocovisual*, "limit text", constellations.

APONTAMENTOS PARA UMA LEITURA DE ALBERTO CAEIRO[1]

Gilvan Fögel*

l. Vamos ler Alberto Caeiro, poeta português, nascido pelos idos de dez do século passado, em Lisboa. Sua certidão de nascimento, como a de todo poeta, é seu primeiro verso: "Eu nunca guardei rebanhos...". É verdade, assim nasceu Caeiro!

Na publicação *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, incluída em *Fernando Pessoa – Obra Poética em um volume*, da Aguilar Editora, Rio de Janeiro, 1974[2] , aparece uma série, intitulada *O Guardador de Rebanhos*, de quarenta e nove poemas datados de 1911-1912, numerados em romano; *O Pastor Amoroso*, com meia dúzia de poemas, escritos entre 1914 e 1930 e, por fim, *Poemas Inconjuntos*, que, é dito, foram escritos entre 1913 e 19l5, mas que também contêm poemas datados até 1920. A edição inclui uma pequena *Introdução*, de Ricardo Reis, e um *Posfácio*, intitulado *Notas para a recordação do meu mestre Caeiro*, de Álvaro de Campos. Ricardo Reis e Álvaro de Campos são igualmente poetas portugueses, contemporâneos de Caeiro, e que se dizem, ambos, *discípulos* dele. Ao todo, cinqüenta páginas nesta edição, numeradas de 201 a 250.

Estes textos anunciados constituem o material escrito, com o qual vamos nos ocupar, isto é, são os textos que vamos ler e tentar entender. *Entender*, em se tratando de poesia, significa: entrar na poética do poeta, participar da força realizadora de sua poesia. Portanto, fazer parte do *universo*, do *mundo* do poeta, como diz Álvaro de Campos. Este é o caminho. Caminho que é preciso abrir, e só por esta via far-se-á realmente uma *leitura*.

2. Servindo-nos da *Introdução*, de Ricardo Reis, e do *Posfácio*, de Álvaro de Campos, vamos tomar algumas indicações, que poderão nos ajudar a abrir um acesso à poética de Caeiro.

---

*Professor Titular do Dep. de Filosofia da UFRJ, autor de *Da Solidão Perfeita; Escritos de Filosofia* (Ed. Vozes) e de *Conhecer É Criar; Um Ensaio a partir de F. Nietzsche* (Discurso Editorial).

Inicialmente, ambos, Reis e Campos, falam de Caeiro como um *pagão*. Reis diz ser ele "um reconstrutor da essência do paganismo" e que ele teria conseguido "a ressurreição do paganismo". E, segundo Álvaro de Campos, "em Caeiro não havia explicação para o paganismo: havia consubstanciação". O pagão é identificado com o *grego* que, por sua vez, é caracterizado como o *fora*, o *exterior*, o *objetivo*, em oposição ao cristão da interioridade e à modernidade intimista, subjetivista, ambos, cristianismo e modernidade, cheios de vontade de infinito, de ilimitado. Em suas *Recordações*, Álvaro de Campos fala do "estranho ar grego... calmo", marcado por "poderosa brancura e majestade", de Caeiro. O que definiria o mestre e a sua natureza grega, greco-pagã, seria "a repugnância do infinito", mesmo o fato de ele não ter este "inconceito", a saber, de infinito. Numa conversa com Álvaro de Campos, Caeiro teria dito: "Não concebo nada como infinito. Como é que eu posso conceber qualquer coisa como infinito?... O que não tem limites não existe". E Álvaro de Campos conclui: "Nessa altura (da conversa) senti carnalmente que estava discutindo não com um outro homem, mas com outro universo".

Um outro universo, que diz ainda: "Mas isso a que você (Álvaro de Campos) chama poesia é que é tudo. Nem é poesia: é ver". Num verso de *Poemas Inconjuntos*, ouve-se: "Eu nem sequer sou poeta: vejo" [235]. Em outra passagem, temos: "Há metafísica bastante em não pensar em nada" [206], "(pensar é estar doente dos olhos)" [205]. Trata-se de um ver que, diz ele, é *sentir* – "Eu não tenho filosofia: tenho sentidos..." [205]. E ainda:

> Sou um guardador de rebanhos.
> O rebanho é os meus pensamentos
> E os meus pensamentos são todos sensações. [212]

Este ver e este sentir fazem de Caeiro "o único poeta da Natureza" [237] – "um intérprete da Natureza" [220] ou, como também dirá, "Sou o Descobridor da Natureza" [226].

Finito, ver, sentir, natureza – isto, estas noções, constituidoras do *paganismo* de Alberto Caeiro, articuladas de um modo muito próprio, que é o de Caeiro, configuram este "outro universo", ou seja, outro *mundo*, quer dizer, um outro princípio gerador e transfigurador de sentido e de gênese de realidade, no qual queremos e precisamos entrar, para que a poesia de Caeiro, através de sua poética, nos fale, se nos revele, assim revelando ou tornando visível tudo quanto há e é. Um universo, um mundo pagão, marcado por limite, ver, sentir, natureza – no nosso caminho, no nosso encaminhamento para a entrada neste universo, façamos com que estas sejam as balizas, as

estações que pontuarão nosso percurso, nossa viagem. Vamos ensaiar algumas aproximações a estes temas-guias.

3. *O Guardador de Rebanhos* é o título que reúne a primeira série de poemas. Guardador de rebanhos é o pastor. Ele guarda à medida em que ele cuida para que o rebanho não se disperse, não se desfaça, quer dizer, para que ele se mantenha íntegro, coeso. Por isso, qualquer extravio e ele e seu cão lá estão reconduzindo, reatando, reintegrando, recompondo. Em última instância, o pastor cuida para que o rebanho permaneça rebanho.

Guardar quer dizer *proteger, zelar, cuidar*. Mas não é jamais um super-cuidar, um super-proteger com afagos deliberados e exagerados, com afetações que degeneram, desvirtuam, debilitam e, por isso, corrompem, desintegram – desfazem. O bom guardar é cuidar para que isso que é guardado seja ou venha a ser justo isso que é. Portanto, o bom guardar é cuidar para que o guardado seja o que *precisa* ser. Então, o bom guardar é cuidado e zelo para com a necessidade. Assim sendo, guardar é largar cuidadosamente, é zelosamente abandonar... Deixar ser! O *cuidadoso* ou o *zeloso* não permite que se entenda, mal-entenda, este *deixar ser* como apatia, desinteresse, isto é, descuido, incúria, desleixo. Trata-se de, desde uma estranha atitude de entrega à coisa através de escuta e de ausculta – o cuidado, o zelo –, deixar que, pela própria via, obedecendo à própria lei e à própria necessidade da própria coisa, esta desabroche, apareça e, deste modo, seja e insista em ser isso que é, tal como é, tal como precisa ser.

Aqui, o guardador, o zelador é o poeta. O poeta, na sua poética, desde ela e graças a ela, é um guardador, um zelador. Como a poesia guarda, zela? Isso é o que precisamos aprender, conquistar, para se entender Alberto Caeiro – a poesia, de modo geral. Guardar é também *saltar* para uma dimensão extraordinária, na qual se dá o ver, para então guardar o que vê, o que se vê. Com isso, já dissemos que o ver aqui em questão, o ver poeticamente interessado, não é qualquer ver, mas um ver *extraordinário.* Cuidar, zelar – como? Insistindo no ver, morando no extraordinário e assim promovendo o fazer-se visível. Toda arte, todo pensamento é rendição *ao* e salto *para* o fazer-se visível, que é o acontecimento da vida, da existência.

E é por isso, a saber, porque o guardador aqui é o poeta, que, a partir de palavras e versos, coisas são guardadas em guardando-se versos e palavras – enfim, por isso, *O Guardador de Rebanhos* começa dizendo que ele nunca guardou rebanhos, que ele nunca foi pastor... Mas é *como se* guardara e *como se* fora:

> Eu nunca guardei rebanhos,
> Mas é como se os guardasse.
> Minha alma é como um pastor,
>
> Conhece o vento e o sol
> E anda pela mão das estações
> A seguir e a olhar. [203]

É *como se* fosse guardador, *como se* fosse pastor, porque *sua alma* é como um pastor. *Sua* alma, i.é, a alma do poeta. Alma – "anima", "psyché" – é a vida do poeta, i.é, é o súbito irromper-se do movimento que faz poeta poeta. Assim, no poeta, *alma* está dizendo o que nele é propriamente poeta. Redundantemente, alma é o poeta do poeta ou a própria poesia. A poesia é guarda, a poesia é pastor e Caeiro encarna a poesia, ele é seu porta-voz, sim, seu *intérprete*, em sendo "intérprete da Natureza" [220]. Mas, por ora, deixemos isso, a saber, natureza, de lado.

Se a alma do poeta, a poesia, é como um pastor e se ele, porém, nunca guardou rebanhos, o que guarda a alma do poeta? No poema de número IX, ele diz:

> O rebanho é os meus pensamentos
> E os meus pensamentos são todos sensações.
> Penso com os olhos e com os ouvidos
> E com a mão e os pés
> E com o nariz e a boca. [212]

O pastor, que é o poeta, – o pastor-poeta, guarda pensamentos. "O rebanho é os meus pensamentos". E os pensamentos, diz ele, são sensações. Pensar é sentir. Mas e sentir – o que é isso? Como?

4. Costuma-se dizer que o homem é corpo e (+) alma, sensação e (+) razão. Sentir seria função, operação, *coisa* do corpo; pensar seria função, operação, *coisa* da razão. Campos e funções bem definidos e, se não opostos, pelo menos bem distintos e inconfundíveis – na verdade, irreconciliáveis. Sentir seria ainda uma atividade executada pelos chamados "órgãos dos sentidos" ou, pura e simplesmente, pelos *sentidos*. Fala-se ainda de "sentidos externos", que seriam nossos velhos e canônicos sentidos – a visão, o ouvido, o olfato, o gosto e o tato – e de "sentidos internos", responsáveis pela recepção dos afetos, das impressões, das emoções. Estes *sentiriam os sentimentos!* É proverbial que "os sentidos enganam", isto é, a toda hora, pela via dos sentidos, somos iludidos com o desconcertante e quase sempre decepcionante

"parece, mas não é ...". Logo, do ponto de vista gnosiológico ou epistemológico, ou seja, do ponto de vista do conhecimento rigoroso, do saber verdadeiro, talvez mesmo desde a reivindicação do autêntico pensar, os chamados sentidos, o *sentir* de modo geral não é (são), não deve(m) ser confiável(veis). Isto, a saber, tal atitude desconfiada e cética, ao longo da história da filosofia, é discurso de realistas e de idealistas, de objetivistas e de subjetivistas, de sensistas e de *puristas*, de céticos e de dogmáticos, de intelectualistas, de fenomenalistas, etc., etc...

Por outro lado, pensar é (seria) algo de outra ordem, de outra natureza – outra musa! Seria um ato, uma operação intelectual, racional. Dir-se-ia, talvez, um ato ou uma operação da mente, *mental*, e não do corpo, dos sentidos – estes seriam *i-rracionais*! Antes, seria algo que mesmo se opõe, se contra-põe aos sentidos: seria uma força, um poder, uma *faculdade* de lidar, melhor, de relacionar, conectar ou sintetizar formas, idéias, conceitos – pensar é representar através de conceitos! –, ou seja, tratar-se-ia de combinar, relacionar, juntar ou conectar coisas de ordem abstrata, "universais" e evidentemente meta-físicas ou supra-sensíveis. Portanto, pensar seria radicalmente outro, mesmo oposto ao sentir. Este, com certeza, é *coisa* do coração; aquele, com certeza, *coisa* da razão. Coração e razão – algo assim como cão e gato... Combinados por diferentes alquimias conciliadoras das diferentes escolas filosóficas, sentir e pensar podem, na melhor das hipóteses, se complementar, completarem-se reconciliadoramente em alguma pacífica convivência, *tolerância* mútua, desde alguma síntese dialética entre corpo e alma, sensação e razão.

Mas Caeiro é enfático, sem dialética e sem precisar de conciliações ou de re-conciliações. Ele diz, pura e simplesmente: *sentir é pensar.* É como se dissesse: *corpo é razão.* Nietzsche completaria: a *grande* razão. Mas ouçamos Caeiro:

> E os meus pensamentos são todos sensações
> Penso com os olhos e com os ouvidos
> E com as mãos e os pés
> E com o nariz e a boca.[212]

Sentir, porém, não diz só pensar, mas também *ver*. Em *Poemas Inconjuntos*, lê-se:

> Mesmo ouvir nunca foi para mim senão um acompanhamento de ver [237]

Acompanhar quer dizer andar junto, i.é, sintonizado, sincronizado, compassado. Acompanhamento, quer dizer, modulação sincronizada e sintonizada, variação ajustada e compassada do ver é igualmente o tato, pois "penso (sinto!) com a mão e os pés", assim como também o olfato e o gosto, uma vez que "penso (sinto!) com o nariz e a boca".

Temos então que pensar, sentir e ver estão dizendo a mesma *coisa*, melhor, estão falando de uma mesma experiência, que, para Caeiro, define a poesia, ou seja, todo o seu cultivo, toda a sua cultura – enfim, todo o seu *pastoreio*.

Mas, se pensar diz sentir e se sentir, em todos os seus *sentires*, diz ver, então, claro, ver não está reduzido ao chamado *sentido da visão*. Ou seja, ver não ignora e não exclui todos os outros sentidos ou *sentires*, uma vez que o poeta vê com o ouvido, com o olfato, com o tato, com o gosto. Ao contrário, portanto, tal ver inclui todos os outros sentidos de uma maneira muito própria, muito singular. É isto que precisa ser esclarecido. E esclarecemos este ver, assim como pensar, à medida que esclareçamos *sentir*.

5. Sentir é ver. Vejo à medida em que *entro* nas coisas e entro nas coisas à medida em que *sinto* – melhor: à medida em que *as* sinto. E assim se pensa! ...

Entrar nas coisas?! Então estou de *fora* e as coisas tem um *dentro*?! Mas isso, a saber, o *dentro* das coisas, é justamente o que a poesia de Caeiro mais recusa: as coisas não são, antes, não *tem* um *dentro*, i.é, um interior, um profundo, um "íntimo", uma essência". "O único mistério das coisas é que elas não têm mistério nenhum", é dito em algum lugar. As coisas são só elas – e mais nada!! Puras superfícies, cascas...

> "Constituição íntima das coisas"...
> "Sentido íntimo do universo"...
> Tudo isto é falso, tudo isto não quer dizer nada.
> ... ...
> O único sentido íntimo das coisas
> É elas não terem sentido íntimo nenhum. [207]

Ou:

> Porque me falta a simplicidade divina
> De ser todo só o meu exterior [214]

Ou ainda:

Por mim, escrevo a prosa dos meus versos
E fico contente.
Por que sei que compreendo a Natureza por fora;
E não a compreendo por dentro
Porque a Natureza não tem dentro;
Senão não era a Natureza. [219]

Apesar disso, deixemos este tema do "fora" e da "superfície", por enquanto, de fora!, melhor, de lado, e insistamos, a título de *método*, em dizer que sentir é *entrar* nas coisas. *Ver*, então, diria: entrar de tal modo nas coisas que elas se mostram, que elas aparecem nelas mesmas. "Nelas mesmas" quer dizer: cada qual no seu modo próprio de ser; cada qual em seu nascedouro, em seu "in statu nascendi", isto é, em sua própria natureza.

Mas, agora, perdidos e desorientados em relação a sentir, nos perdemos e nos desorientamos mais ainda em relação a coisa e coisas... Se entro nas coisas à medida em que as sinto, o que são realmente as coisas e como realmente as sinto – como entro nelas? Ou, perguntado de outro modo: o que são as coisas, para que eu as sinta, as *possa* sentir?

A espantosa realidade das cousas
É a minha descoberta de todos os dias.
Cada cousa é o que é,
E é difícil explicar a alguém o quanto isso me alegra,
E quanto isso me basta. [234]

"Cada coisa é o que é"! A resposta é chapada, como um óbvio e uma evidência, que, suposto não se tratar de uma *tirada* à Conselheiro Acácio, mais obscurece do que esclarece.

"Cada coisa é o que é"! Isto é espantoso! Mas não é óbvio, não é evidente. Muito pelo contrário. E o que é? Ou: o que é o é da coisa, de cada coisa, e que a cada passo, a cada instante superficializa-se escandalosamente diante de nós, para nós, em nós?! Como isso? Nós?! Que "nós"?! O olhar, o ver é do poeta, que é espantoso, extraordinário...

Em outra parte, em outro poema, o poeta diz entregar-se também a "fazer conjeturas" e então se ouve:

Há em cada cousa aquilo que ela é que a anima [245]

Isso, de novo, pode parecer a invocação de um profundo, de um íntimo, de um atrás e além da coisa, enfim, de um dentro. Invocação que, agora, partiria do próprio poeta. Para ser sincero, porém, o verso não diz que é

"dentro" ou "fora", que em cada coisa "há aquilo que ela é (e) que a anima". Pode ser que seja na pele, na casca das coisas, na superfície – e a superfície pode ser nem dento e nem fora... Isto é, pode ser que superfície seja algo que não possa ser medido com a medida *dentro e fora*, *dentro ou fora*... Mas, esqueçamos também isso, por ora, e vejamos o que *insinua* a conjetura do verso que ouvimos e que diz:

> Há em cada coisa aquilo que ela é que a anima

A coisa **é** o que a **anima**. Então, isso que chamávamos "entrar nas coisas ou na coisa" é tão-só dar-se conta disso que a(s) anima(m), ou seja, dar-se conta disso que ela(s) é (são), pois a coisa é isso que a anima. E, evocando os versos já citados [234], é isso, a saber, o que anima a coisa e a faz ser isso que ela é e tal qual é, que alegra e basta, que torna leve e suficiente – satis-faz. Ou seja, fazendo isso, quer dizer, dando-se conta do que anima a coisa, **faz sempre o suficiente**. Pode-se ainda dizer: faz o possível e, então, o necessário, uma vez que, no horizonte das questões fundamentais, no homem, na vida, o possível é sempre e irrevogavelmente o necessário.

> ...a minha descoberta de todos os dias
> Cada coisa é o que é,
> E é difícil explicar a alguém quanto isso me alegra
> E quanto isso me basta. [234]

Bem, mas o que anima a coisa e o que é animar? E como se dar conta disso, como entrar nisso? E, se entro, é porque estou fora? ...

6. Animar quer dizer: dar ânimo, dar alma, dar vida. "Então o Senhor Deus formou o homem com a argila do solo e lhe insuflou nas narinas um hálito de vida e o homem tornou-se um ser vivo". Assim se lê em *Gênesis, 2,7*. Deus *animou* o homem, melhor, o barro que, então, fez-se homem. Soprou-lhe "um hálito de vida" e ele fez-se "ser vivo". "Hálito de vida" é uma formulação pleonástica, pois vida é hálito, bafo, espírito, "pneuma". E alma, "anima", "psyché" é vida, quer dizer, *movimento que se move a si mesmo a partir de si mesmo*.

"Há em cada coisa aquilo que ela é que a anima". Não se deve entender este "há" como indicando um *acréscimo*, uma *soma*, quer dizer, haveria a coisa e a ela se somaria ou se acrescentaria "aquilo" (i.é, uma outra coisa!) que a animaria e que, então, faria dela isso que ela é. Seriam duas coisas – a

"coisa" propriamente dita e *mais* aquilo que a anima. Não. Coisa, isto que aparece como isso ou como aquilo, é o mesmo que sua vida, ou seja, *coisa* é o modo de ser que é insistentemente fazer-se e tornar-se, *desde si mesmo*, isso que é. Insistir nisso, persistir nisso é a insistência e a persistência da coisa em ser isso que é. *Ver* a coisa – senti-la, pensá-la – é *ver sua vida*, isto é, *ver* o súbito irromper de seu movimento de vir a ser isto que é. Isto será *participar* da coisa, *crescer* com ela e, assim, tornar-se um *ver* (pensar, sentir) *con-creto*.

Pois bem, mas o que é isso que anima a coisa, que faz da coisa isso que ela é? De outro modo: O que é, como é a vida da coisa ou *a coisa nela mesma*?

O poeta diz, melhor, sub-diz, insinua que é um *sentimento.* Talvez um *sentir*. Por isso, é preciso ver, pensar, sentir com os olhos, as mãos, o nariz, a boca, os ouvidos... Então, tudo, todas as coisas são "interior", "íntimo", "subjetivas"?! Trata-se do mais cínico, do mais intransponível dos subjetivismos, dos solipsismos! Mas, estranhamente, o poeta diz, p.ex.:

> A realidade não precisa de mim [236]

Ou:

> Ser real quer dizer não estar dentro de mim.
> Da minha pessoa de dentro não tenho noção de realidade.
> Sei que o mundo existe, mas não sei se existo. [241]

E logo abaixo, ainda:

> Quando digo "é evidente", quero acaso dizer "só eu é que o vejo"?
> Quando digo "é verdade", quero acaso dizer "é minha opinião"?
> Quando digo "ali está", quero acaso dizer "não está ali"?
> E se isto é assim na vida, por que será diferente na filosofia?
> Vivemos antes de filosofar, existimos antes de o sabermos,
> E o primeiro fato merece ao menos a precedência e o culto.
> Sim, antes de sermos interior somos exterior.
> Por isso somos exterior essencialmente. [241/2]

"Ser real é não estar dentro de mim, é ser essencialmente exterior", isto é, fora, *objetivamente*. "A realidade não precisa de mim! Vivemos antes de filosofar, existimos antes de o sabermos – E se isto é assim na vida, por que será diferente na filosofia?" Sim, a filosofia, o pensamento, é só fala do que é, do que aparece e se faz visível. E o que imediatamente aparece e se faz visível é a vida. Vida está dizendo: *de repente, dar-se conta sendo, existindo, vendo.*

Ao invés de dizer-se "fora", "exterior" e com isso reativar-se a discussão interior *versus* exterior, dentro *versus* fora – ao invés disso, digamos que a coisa, que é sentimento, em sendo superfície (acima mencionamos-insinuamos que superfície não comporta a oposição dialética dentro x fora, interior x exterior), *é transcendente*. A vida é transcendente. *Por isso*, vivemos, existimos *antes* de filosofar, *antes de saber.*

Mas como se entende transcendente, transcendência? É o que ultrapassa, sobrepassa, transborda, sobra. É excesso e superabundância. Digamos, um modo de ser, com o qual o homem se encontra, no qual se vê jogado e pelo qual tomado, que está para além do poder de sua decisão, para além da sua *liberdade* de querer ou não querer, portanto, que independe de sua vontade, que ultrapassa seu querer e seu arbítrio, talvez capricho, enfim, "algo" com o qual o homem irremediavelmente se depara, melhor, sempre já se deparou como seu *medium* ou *elemento.* Assim é a vida – o olhar, o ver, o ser sob tal determinação –, pois tudo que realmente vive (i.é, vê, sente, pensa) irrompe subitamente. Salto. É da experiência simples e abissal deste súbito, deste irromper imediato, que se cunha esta noção de vida como transcendência e, ao mesmo tempo e por isso mesmo, como movimento que se move a si próprio *a partir* de si próprio, pois não há nada para "fora" ou para "além" disso e que viesse a ser a *causa* disso. A vida, assim, toda vida ou tudo que anima, é a circunscrição absoluta. "Dentro" e "fora", "interior" e "exterior", aqui, não são medidas. É desde a evidência, quer dizer, a *experiência* deste súbito, deste salto, que também se evidenciam inocência, gratuidade e jogo como sendo igualmente a circunscrição absoluta da vida, da existência.

Coisa é o que a anima, isto é, é vida, isto é, *algo* da dimensão, da textura do que transcende, do que ultrapassa – da transcendência.

> Uma árvore brota, irrompe. Ó pura emergência,
> Puro ultrapassamento, pura transcendência – *reine Übersteigung!*

Esta experiência extraordinária, este espantoso de todos os dias e de todas as horas pontua a poética de Reiner Maria Rilke, ao abrir *Sonetos a Orfeu.*

Falar de transcendência, ter a evidência de tal acontecimento, só tem sentido e direito a partir justamente desta experiência como lugar e hora de pontuação e de modulação de todo acontecer extraordinário, de toda *criação*. "Pura transcendência", isto é, puro ultra-passamento, puro dom, pura inocência, pura gratuidade. "Puro" quer dizer: claro, límpido, cristalino – evidente.

7. Temos que *um sentimento* é o que anima, isto é, o que dá vida à coisa e assim faz com que ela seja o que é. Coisa é este ânimo, esta força ou esta vida – é isso que aparece, se mostra ou se faz visível. E temos que este sentimento, então este ânimo ou vida, não é nada que esteja *dentro* do homem, nada interior, quer dizer, nenhuma projeção do dentro para ou sobre o fora, nenhuma exteriorização de um interior já dado e constituído. "Ser real – e sentimento é o real, a coisa! – quer dizer não estar dentro de mim".

Rompendo com o lugar comum ou com o hábito, é preciso dizer: coisa nenhuma é coisa alguma. Isto é, *coisa* não é nenhum *dado*, nenhum fato, nada apático, indiferente – *insensível*. Portanto, *coisa não é coisa, mas animação, sentimento.*

Assim sendo, a coisa, toda e qualquer, nisso que ela é, que a anima e a faz visível, *tem, precisa ter* a constituição imediata de vida, a saber, é transcendente, é graças à transcendência ou a um acontecimento da ordem do ultrapassamento de todo desejo, aspiração. Sim, neste sentido imediato e fundamental, *sentimento* não é nada *humano*, se se entende sob homem o que habitualmente se representa como sendo da ordem do antropológico, do psicológico e, então, do individual intimista, que evolui para uma interioridade doentia e mórbida. O sentimento (afeto, *páthos*) é transcendente, ou seja, a rigor, não é *coisa* que o homem tenha, que seja uma faculdade ou uma capacidade sua, um atributo de sua alma, de sua subjetividade ou de seu corpo, mas antes, sentimento (afecção, *páthos*) é *algo* pelo qual o homem é tido, tomado e, *por isso*, vem a ser o homem que é, o homem que se faz. O próprio homem, principalmente o homem, não é coisa nenhuma, nada dado, nenhum sujeito sub- ou pré-existente, mas o estranho ente que é ente nenhum, mas tão-só o que pode ser tais possibilidades, a saber, tais sentimentos, ou seja, *todas* as coisas. Seu ser é poder-ser. Ele é possibilidade de possibilidade e assim se cumpre sua essência, seu modo de ser mais próprio, que é a liberdade, uma vez que na ação, na atividade do sentimento (*páthos*, afeto) que dele se apropria ou se apodera, ele, o homem, libera ou liberta sua identidade, seu poder-ser, que é poder vir a ser o *sentimento* (possibilidade) que é.

Isto que se chama o sentimento é a determinação da coisa, seu *sentido* ou a coisa propriamente dita, uma vez que fora, além ou aquém de seu sentido ou de sua determinação (de seu sentimento!) configura-se o domínio do que não é e não há, nem pode ser e haver, pois é o domínio fora de todas as condições de possibilidade para que algo possa dar-se, isto é, ser e haver. Nenhum domínio ou âmbito, portanto. Cada coisa é o aparecer ou realizar-

se (concretizar-se) de *um* sentimento possível, de um possível afeto, o qual, por sua vez, constitui-se num horizonte ou num modo possível de ser, quer dizer, de vida aparecer e fazer-se. Os verbos, isto é, os modos possíveis de ser ou de existir – os verbos, portanto, que conjugam o existir, o viver, são afetos, são sentimentos, e *nisso e por isso* as coisas são, aparecem, se manifestam ou se fazem visíveis. Tais verbos ou modos de ser se definem como afetos, uma vez que, sendo ou tendo a constituição imediata de vida, ou seja, o súbito, o *espontâneo*, que irrompe, se faz e se dá desde si mesmo, também eles se apoderam ou se apropriam do ente que *pode*, isto é, *precisa* ser apoderado e apropriado, a saber, o homem – só o homem. Ele, já dissemos, é a possibilidade de ser ou de vir a ser tais possibilidades.

Mostrando-se como o meio, *o medium*, que é o próprio aparecer e fazer-se visível de tudo que é e há, os sentimentos ou os afetos são possíveis *perspectivas*, ou seja, instâncias, meios ou *elementos*, em cujo âmbito ou a partir de cujos âmbitos as coisas aparecem, se mostram ou se fazem tais coisas. É isso que diz *per-spicere*, à medida que seja um ver, que é um ver ou aparecer *porque* já atravessado ("per") ou permeado por seu elemento próprio, a saber, o sentimento. Cabe destacar que a coisa é e só é, quer dizer, aparece, mostra-se, faz-se visível, por que *já é*, porque *precisa já ser sentimento* ("páthos", afeto). Sentimento, afeto, é o *acontecimento elementar*. Este é o modo de se dizer que vida, existência, *já é sempre afeto*, isto é, sempre já desde ou a partir de afeto. Portanto, ela não pré- ou sub-existe aos afetos. Não. Ela é como é, é *olhar*, porque já é afeto. O afeto é a luz, o elemento do visível. Na linguagem de Caeiro, os sentimentos são os olhos, os ouvidos, as mãos, a boca, o nariz do, ou melhor, *no viver.* O homem é este ente que pode, isto é, *precisa* ser sempre já afetado por tais possíveis modos, dimensões de ser – por um tal modo possível de ser. O homem é esta *coisa* ímpar e estranhíssima que *pode* ser todo este conjunto ou repertório de possibilidades que são os sentimentos, os afetos, isto é, *as coisas.* O que não é sentido, ou seja, aquilo pelo que o homem já não está tocado e em cuja determinação (*experiência*) ele já não seja ou esteja, não aparece, não se faz, enfim, *não é.* Aqui, mais do que nunca, *o que o coração não sente, os olhos não vêem*[3] – nem os ouvidos ouvem, nem as mãos sentem ou tocam. Nem a boca, a língua degusta...

8. "Há em cada coisa aquilo que ela é que a anima". Pois bem, isso já vimos. Agora, ouçamos a continuação deste verso:

Na planta está por fora e é uma ninfa pequena.
No animal é um ser interior longínquo.
No homem é a alma que vive com ele e é já ele.
Nos deuses tem o mesmo tamanho
E o mesmo espaço que o corpo
E é a mesma cousa que o corpo.
Por isso se diz que os deuses nunca morrem
Por isso os deuses não têm corpo e alma.
Mas só corpo e são perfeitos.
O corpo é que lhes é alma
E têm a consciência na própria carne divina. [245/6]

Estranho, chamamos *alma* tudo que anima (e que é!) toda e qualquer coisa – *cada* coisa. Mas agora vemos que, segundo o poema, o que anima (e que é!) a planta "está fora e é uma ninfa pequena" (?!), o que anima o animal é "um ser interior longínquo"(?!), e o poema guarda alma para designar somente "aquilo que anima (e que é)" o homem e os deuses. Como entender isso?

Planta, animal, homem, deuses – na verdade, trata-se de uma gradação, de uma escala e mesmo de uma escalada dos viventes, dos anímicos, enfim, da alma. Melhor: níveis, graus de a alma fazer-se alma e aparecer como tal. Trata-se, portanto, de graus, níveis do sentir-ver ou do ver-sentir. Em questão, está graus de intensidade da alma, onde esta, em *crescendo*, ou seja, se intensificando e assim vendo-se ou dando-se conta de si mesma, aparece para si própria como ver que se vê ou sentimento que se sente, quer dizer, como evidência de ser o que é. E o lugar deste acontecimento, da culminação deste viver, que tem por meio, por elemento, o ser desde si e a partir de si mesmo (= vida, alma, *psyché*), é o homem. Por isso, "aquilo que ele é que o anima" é "a alma que vive com ele e é já ele". Este "é já ele" define o modo de ser do vivente, do anímico que é o homem, ou seja, não um ente que começa antes e fora do homem, mas que *já é sempre homem*, sempre já o ente ou o modo de ser que precisa ser. Em outros termos, o ente que é sempre já no destino e na necessidade de *ver* e de *ver que vê*, de sentir e sentir que sente[4], o que realmente caracteriza o ver e o sentir ou, melhor e mais conseqüente com Caeiro, o ver-sentir ou o sentir-ver.

A propósito disso que cada coisa é e que a anima, talvez o poema citado esteja dizendo que, na planta, isso seja *raso demais*, lépido, fugidio, diáfano ("ninfa pequena") e nem aparece e nem se dá conta; no animal, talvez, seja isso *profundo demais* e, igualmente, por isso, também não aparece, não se dá conta ("um ser interior longínquo"). Mas no homem aparece, se faz visível na linha de limiar do raso e do profundo, nesta região de conflito e de ten-

são, que é a *superfície*. A superfície, já vimos e dissemos, é esta linha-limiar de tensão do raso e do profundo, ou seja, só aí raso e profundo se fazem presentes, evidentes, à medida em que um guarda e resguarda o outro na diferença. Isso, a saber, o que é e anima assim em tensão, aparece no homem e também nos deuses. Nos deuses até com mais, com toda evidência ou, melhor, *exemplarmente.* Na verdade, no homem, isso aparece quando ele se faz *um pouco* deus, *como* deus, quer dizer, quando ele *poeta*, isto é, quando ele *vê*, quando ele *sente*, enfim, quando ele *pensa*, entendendo-se este pensar como o ver-sentir ou o sentir-ver, do qual fala Caeiro.

Um deus, um deus grego, tal como são os deuses para Caeiro, pois Caeiro é grego – um deus grego, portanto, fala da *experiência*, quer dizer, do fenômeno ou do acontecimento do homem ser tocado e tomado pelo abrir-se e inaugurar-se de um âmbito ou de um domínio possível de realidade, que assim e por isso se mostra e se evidencia como que definitiva e irrevogavelmente e que ultrapassa, transcende ao homem, à sua vontade, ao seu querer ou ao seu poder de decisão, mas em cujo âmbito e vigência de sentido o homem, pela experiência, a partir dela e graças a ela, não pode abrir mão, não pode não mais estar ou ser. Um deus, assim, é absolutamente necessário. Isto, a saber, tal abrir-se, dar-se e impor-se, é divino, é sagrado. A divindade, uma divindade é por excelência transcendência – imposição, necessidade de outro ou a *alteridade enquanto tal*. Por isso, para os gregos, os deuses não são invencionices, não são produto da imaginação ou da representação de um sujeito, de uma "mente", nada *humano,* no sentido habitual do antropocêntrico, mas eles são, sim, *experimentados*, isto é, sentidos, vistos em toda sua evidência, resplendor e poder de imposição transcendente. Tal evidência, lembremos, por se tratar de ver um salto, é aquiescência no obscuro da doação, no sem porquê da gratuidade. Aos deuses, sobretudo aos deuses ou à divindade vê-se, ouve-se, obedece-se – sente-se.

Pois muito bem, isso, a saber, este ver, ouvir, obedecer, render-se ao sentir, pelo e graças ao sentir, à experiência – isto é corpo. Por isso, nos deuses, o que é e anima "tem o mesmo tamanho e o mesmo espaço que o corpo e é a mesma cousa que o corpo". Ou seja, aí, nos deuses, *na hora do divino ou do sagrado, a alma é o corpo*. O corpo sente, o corpo vê, o corpo pensa. Nos deuses, insiste o poema, o corpo é a alma e, *por isso,* os deuses não morrem e são perfeitos!

Notas

[1] O presente texto constitui-se num ‘fragmento’ de uma interpretação da poesia deste heterônimo de Fernando Pessoa e tem um desdobramento bem maior. Aqui está tão-só a abertura do texto. Por comodidade do autor, foi mantida a forma e daí, de certa forma, a abrupta interrupção.

[2] Todas as citações terão esta edição como referência. O número entre colchetes, após a citação, estará se referindo à página.

[3] BRANTES, Simone, *Pastilhas Brancas – poemas*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. p. 11.

[4] Cf. Aristóteles, De Anima, II

Resumo: Partindo do vínculo estabelecido por Ricardo Reis e Álvaro de Campos entre Alberto Caeiro e a reconstrução da essência do paganismo, explícita ou implicitamente, o ensaio busca pensar, fenomenologicamente, o respectivo heterônimo de Fernando Pessoa num encontro com o pensamento grego, que, por sua vez, é caracterizado como o *fora*, o *exterior*, o *objetivo*, em oposição ao cristão da interioridade e à modernidade intimista, subjetivista, ambos, cristianismo e modernidade, cheios de vontade de infinito, de ilimitado. O que definiria Caeiro, o mestre dos heterônimos, e a sua natureza grega, greco-pagã, seria “a repugnância do infinito”.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, paganismo, natureza, alma, vida.

Abstract: Throughout the union established by Ricardo Reis e Álvaro de Campos between Alberto Caeiro and the reconstruction of the essence of the paganism, the paper, in an explicit or in an implicit way, attempts to think, in a phenomenological way, the respective heteronymous of Fernando Pessoa by an approach of the Greek classical thought, characterized by himself as outer, exterior, objective, the opposite to the Christian and modern interiority, full of infinity and illimitableness. The master of the others heteronymous of Pessoa and his Greek nature would be defined through the “repugnance of infinity”.

Key-words: Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, paganism, nature, life, mind.

DESCREVER A MÁQUINA

Marcelo Diniz*

Quand écrire, c'est découvrir l'interminable
Maurice Blanchot[1]

Neste ano de 2003, Armando Freitas Filho lança um livro singular. *Máquina de escrever – poesia reunida e revista*[2] distingue-se das convencionais obras reunidas por possuir um título próprio, além do a-mais do livro até então inédito *Numeral/nominal*. A obra reunida e revista de Armando é obra acrescentada e nomeada, como se o evento da reunião da obra implicasse um novo lance da mesma. Trata-se, portanto, de um livro singular porque expressa a singularidade de um novo gesto da própria obra, sua poética, ou seja, as implicações sintomáticas da poesia quando reflete sobre si mesma em pleno acontecimento. Neste caso, *Máquina de escrever*, *Numeral/nominal* são nomes que problematizam, em um só golpe, o estatuto do próprio suporte – o livro – ainda mais concebendo-se o estatuto de um livro que consiste na obra reunida – e a própria obra como a tensão dramática de uma poética da finitude e do inacabado.

DA MÁQUINA COMO METÁFORA – O nome que recebe esta obra reunida é uma metáfora tensionada pelo que nela se quer como metonímia. A obra como máquina pode parecer-nos iconizar certo aspecto organicista, certa idéia de totalidade que nos conclua uma leitura precipitada de uma estética autônoma e harmônica. Da máquina do mundo de Camões à de Drummond[3], encontramo-nos diante da experiência da epifania, emergência fantástica do outro como obra absoluta, sublimidade do real sob a metáfora-ícone da máquina como totalidade explicativa, a máquina como interpretante final, diante do qual distinguem-se o etos clássico e o moderno: a visão que é prêmio da viagem portuguesa, é objeto da recusa do poeta moderno. Se os afetos envolvidos na epifania camoniana são o *de espanto e o de desejo*, os da drummondiana são o desdenho de um espírito entre melancólico e

---

* Poeta, letrista, doutorando em Ciências da Literatura-Semiologia – UFRJ, autor dos livros de poemas: *Trecho* (Aeroplano/Fundação Biblioteca Nacional, 2002) e *Cosmologia* (Editora 7Letras, 2004).

crítico. Se na epopéia portuguesa concebe-se a máquina do mundo, exterior ao sujeito, outro sublime exterior ao engenho humano a que a máquina se entrega, no poema moderno a máquina é recusada pela desconfiança com o gratuito, como se esta *coisa oferta*, de tão *tardia*, transfigurasse-se em engodo do próprio engenho. A recusa à máquina na poética de Drummond, dentro do paradigma crítico da modernidade, sugere-nos a denúncia da imagem, a desconfiança em relação à fantasia subjetiva do que para o clássico apresenta-se sob o signo da verdade.

DA MÁQUINA COMO METONÍMIA – No entanto, a máquina de Armando é máquina *de escrever*. Trata-se de uma máquina cujo adjunto especificativo de valor final designa um fazer intransitivo. Trata-se de uma máquina que representa a obra pela metonímia de seu instrumento. Trata-se ainda de uma máquina que coloca em cena um elemento que protagoniza essa obra: o corpo. A máquina de Armando situa-se no meio e não no fim coroado ou recusado da jornada. *Máquina de escrever* consiste no nome próprio de uma obra sempre em tensão com o que não é ela ainda, um livro de poesia reunida e revista que deve ser lido pelas reticências que se inscrevem no verbo infinitivo que o nomeia. A obra, o livro, nomeados pelo instrumento maquínico que os engendra, concebe-se não como ícone engenhoso de uma cosmologia exterior ao seu fazer e que se busca representar. O livro de poesia reunida é concebido sob a forma de índice do fazer no qual, contiguamente, configura-se certa concepção de corpo e de obra.

DA MÁQUINA COMO METÁFORA DO CORPO – O termo *máquina* também pertence a certa tradição de representação do corpo. Quer nos remetamos a Platão[4] ou a Descartes[5], o corpo pode ser apreendido como figura maquínica por se encontrar em meio a uma cosmologia, ela mesma máquina física. O corpo é máquina parcial subordinada à máquina demiúrgica que organiza a matéria. *Máquina*, nesse sentido, implica a representação da matéria sempre subordinada a certa organicidade que a move. Os afetos do corpo, por essa apreensão, são concebidos como sintomas da própria parcialidade a que a máquina-corpo está sujeita. Afetos são os sintomas da passividade da máquina parcial, portanto, sintomas da parcialidade e da subordinação do corpo à máquina total do cosmos. O corpo é máquina justamente por organizarem-no as mesmas leis da física que organiza a natureza. O corpo como máquina, ambiguamente, é a figura que apresenta o corpo como objeto, racional, porém involuntário, espontâneo, porém cognoscível, o corpo como objeto da

medicina filosófica. Desejos, paixões e sensibilidade concebem-se sob a cifra da patologia, leitura dos índices seja da parcialidade do corpo, seja da resistência da matéria em relação ao princípio orgânico racional que a mobiliza. A medicina filosófica, sob esse prisma, investe-se do sentido catártico de purificar ou, ao menos, domesticar este corpo, máquina anfíbia entre a matéria e a razão.

Da máquina como metonímia – No entanto, a máquina de Armando é índice da articulação de uma mistura. Mistura entre o corpo e a máquina, a máquina e a obra, o corpo e a obra envolvidos por uma atividade infinitiva: escrever. A máquina de Armando não figura: nada do corpo como máquina parcial espelhada e subordinada a uma máquina cósmica. A máquina de Armando não representa: nomeia a experiência de um devir corpo e obra sob a pulsão de um verbo infinitivo e intransivo. Longe da hierarquia da relação corpo e cosmos, justamente porque essas entidades não são figuradas em sua organicidade, escrever parece sugerir um corpo que se defina não pela sua fisiologia, mas por sua potência. A própria natureza afetiva do corpo, sua condicão passiva e passional, encontra-se investida da positividade e da atividade limite, experimental, em relação ao verbo voraz em que a máquina está implicada. A máquina é metonímia, passagem, veículo, extensão do corpo tornado escrita, transfiguração. A obra é seu índice, rastro, impressão, o que se quer inacabado, inumerável. É sob esse aspecto que se pode conceber o serialismo que perpassa a obra de Armando. Se o número, na tradição filosófica, é a via quantitativa e definidora da medida dos prazeres e dos desprazeres, sem o qual o corpo se encontra mergulhado na infinita mistura dos afetos[6], os números de Armando são seriais, rastros da tensão do corpo finito sob a pulsão do infinito escrever.

Da epígrafe e do numeral 26 – Nesse sentido, a poética de Armando Freitas Filho parece-nos vislumbrar uma terceira margem entre e, porque não dizer, além da visão estética do cosmos de modelo clássico e do desencanto da subjetividade moderna. E é nesta terceira margem que se pode conceber a figura da máquina como representação da experiência poética sob a tensão entre a figura e o infigurável. Detenhamo-nos na consideração da epígrafe de *Máquina de escrever*, colhida em Clarice Lispector, referência especial para a leitura do numeral 26:

> O que sou neste instante? Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Objeto sujo de sangue. Sou um objeto que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeço totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita pedindo socorro. Me faltam lágrimas na máquina que sou. Sou um objeto sem destino. Sou um objeto nas mãos de quem? tal é o meu destino humano. O que me salva é grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento. Sou um objeto urgente.

A idenficação com a máquina de certa forma representa a condição afetiva de desespero e urgência, ao mesmo tempo sem lágrimas, da subjetividade despida de analogia com o cosmos. Sem espelhamento metafísico, o sujeito metaforiza-se como funcionamento sem função, *objeto sem destino*, salvo pelo inarticulado, pelo que, no mecanismo, parece transcender sua mecânica, irrompendo, desfigurado, como protesto contra a própria figura maquínica, *grito.* A identificação do sujeito como máquina corresponde à transfiguração do sujeito em objeto, atravessado pela infigurável pulsão da escrita que parece depurar-se ainda mais no poema de Armando:

> 26
>
> pensando em Drummond e Clarice
>
> A máquina de um, a outra
> se sentindo uma, e a minha:
> mecânica, não oferecida
> tampouco entranhada, enferruja
> sem metafísica ou metáfora
> perdendo força a cada dia
> não dizendo o que durante
> tanto tempo prometeu – ilusão não era
> pois o mundo palpita para todos.
>
> O que faltou foi velocidade
> na datilografia, acurácia, para
> captar o que sub-reptício se afastava
> e mesmo se gritante, os dedos gagos
> não conseguiam, nas teclas, articular
> as palavras, o que se exprimia, próximo
> mas sempre além de todo mecanismo
> que embora igual aos outros, desistia.

Se, como consideramos, a máquina de Drummond é exterior ao sujeito, máquina de cosmos recusada sob a cifra da fantasia por não ser de fato real, se a de Clarice é o próprio sujeito transfigurado em objeto, mecanismo sem sentido que, num gesto extremo, protesta contra essa condição de irrealidade em prol do inarticulado, a intenção do poema de Armando é a de apresentar-nos à máquina real, *sem metafísica ou metáfora*, ou ainda, a máquina do real sob o prisma da experiência poética, *mundo* que, malgrado promessas e ilusões, *palpita para todos*. A máquina sem metáfora, o meio, o instrumento, consiste na interseção entre o corpo e a obra, *dedos gagos* e promessa do dizer, respectivamente. A máquina é sem metáfora por consistir na via, tensão de afastamentos e proximidades, do que, para além do mecanismo, destitui a máquina mesma de um estatuto totalizante da experiência poética. Nem identificação subjetiva, nem cosmologia metafísica, a máquina de Armando figura-nos a sutileza da condição desejante do escrever entre a figuração e a fulguração do infigurável – *sub-reptício e mesmo se gritante*. Se a recusa da máquina de Drummond soa-nos melancólica, se a de Clarice soa-nos desesperante e sob protesto, *embora igual aos outros*, ou seja, figurada no limite da subjetividade, a de Armando não se estabiliza em nenhum afeto de desencanto. Sem figurar a fantasia subjetiva de um cosmos perfeito, nem o absurdo de um sujeito-objeto revoltado com a própria condição, a máquina de Armando afirma-se como veículo da experiência diante do indeterminado, essa margem de risco imperativa em que se encontra implicado o escrever interminável.

Da máquina como metáfora da obra – Do engenho camoniano ao engenheiro cabralino, também nos é dada uma linhagem de concepção da obra como máquina. Sob essa concepção, a obra configura-se-nos como totalidade, tal como o corpo, análoga ao cosmos que representa, o cosmos compreendido como a potência ou ato total do grande engenho que move o engenho humano. A obra como tomo[7], unidade, volume que a tudo reúne como em Dante[8] ou Camões, se interpretarmos o céu de Dante e a máquina camoniana como metanarrativas da própria obra. O cosmos como o livro e o livro como um microcosmo em que o cosmos se espelha através da razão humana. Cosmos uno, livro uno, a obra é concebida sob o horizonte da realização, na sua finitude temporal e narrativa, do princípio que no cosmos é eterno e infinito. Mais uma vez, o afeto do desencanto é perfilado na fábula do engenheiro moderno. O Anfion[9] cabralino recusa a cidade que *a terra e a flora* dispersivas *procuram reaver*, recusa a flauta, *cavalo/solto que é louco*,

jogada *aos peixes surdos-/mudos do mar*. Ao etos moderno, de novo a máquina é fábula, fantasia de um cosmos, do acaso domado, que, sob esse registro crítico, assume-se como tensão de máquina impossível, entre o orgânico e o inorgânico, o vegetal e o mineral, o rio e a pedra, *almas sujas de graxa*[10], que assumem a obra como um imperativo do desejo à mercê da fantasia da obra completa que a força a *carregar tais máquinas*.

Da máquina como meio – Armando escreve à mão. Esse dado a que tanto nos remete a leitura de *Numeral,* mais que o cintilar de simples fetiche do laboratório da escrita aos olhos dos leitores, revela-nos certa localização e método específicos da máquina que nomeia o livro de poesia reunida entre o corpo e a obra. Além de certa natureza do erotismo que se encontra implicada em uma obra que se nomeia pelo instrumento de seu fazer, o nome *máquina* ainda nos revela a experiência afetiva promovida pela instabilidade do sentido neste espaço erótico entre a figura e o infigurável que se abre com o escrever. A escrita *à mão livre*, com que se nomeia o livro de 1979, é a escrita da figuração, da produção e da instabilidade da figura tensionada pelo que, anterior ou posterior a ela, transcende. Assim como a máquina é um instrumento entre, meio, veículo da escrita, a figura, esse desenho de mão livre, mais nos remete ao arabesco orgânico que ao inorgânico, mais a uma biologia que a uma geometria. Se o discurso metafísico filosófico nos promete a geometria que estabilize os afetos pela emancipação do sujeito do conhecimento que nos configura um corpo explicado, de apetites traduzidos pela mecânica do cosmos, a experiência poética nos convida, ou ainda, provoca-nos a uma experiência afetiva da vida transfigurada pela escrita. Escrever é uma máquina extremada por dois imponderáveis que se dirigem a uma experiência para além do mecanismo: o grito, origem do corpo, e o sentido podem ser concebidos como os pólos afásicos que energizam a escrita como circuito e fuga. Detenhamo-nos na leitura do numeral 8:

8

Corpo feito no grito. De um grito.
Por um grito. Pelo grito úmido
e escuro, configura-se na emissão
e na escuta: no circuito de si mesmo.
Na escrita. Por um feixe de gritos
amarrados tão juntos que parecem ser
a soma certa e alta de um só – sumo.

> Corpo de porquês. Que levanta
> da cadeira, do pensamento
> e vai pegar o que se diz em pé:
> (senão o sentido escapa pelos
> sentidos afora), e vai buscar
> sem garantia de receber ou sequer
> encontrar o que pensou existir
> para anotar logo em pedaço de papel
> beira de jornal, no canhoto, na palma
> da mão, em qualquer zine que passe.

Pertence a essa escrita um parentesco com a escuta do que no corpo é grito. Pertence a essa escrita certa atenção ao sintoma da pluralidade inarticulada da expressão afetiva corpórea – *feixe de gritos amarrados* – multiplicidade com que a escrita configura o corpo – *soma certa e alta de um só – sumo*. O corpo da escrita é o registro de uma escuta que transcende, na origem, o próprio mecanismo – *Por um grito* – e que funda, em sua condição desejante, o seu destino na experiência da captura fugaz do sentido. É justamente por essas margens problemáticas que o corpo se oferece como figura potencial, em movimento, cujos afetos, longe de estabilizados por um mecanismo cósmico, para além ainda do desencanto crítico com suas próprias fantasias, mais correspondem com os da irritação, da suscetibilidade, do estímulo, da excitação, como afirma o numeral 16:

> para Mario e Rosa
>
> Escrever é arriscar tigres
> ou algo que arranhe, ralando
> o peito na borda do limite
> com a mão estendida
> até a cerca impossível e farpada
> até o erro – é rezar com raiva.

A máquina de Armando é ruidosa. O corpo a experimenta como se seu gozo fosse a manutenção de um estado de atenção nervoso e tenso. É sob essa tensão entre carne e máquina, quando as linhas da figura mais se extremam no risco de se arrebentarem, que se depura a condição desejante, o flagrante rastro de uma obra que se propõe incompleta.

Da máquina como mistura: o corpo monstro – Armando passa a limpo o que escreve à mão. No entanto, esse outro índice de método da escrita infinita, tão referido em toda obra de Armando e que revela o sinto-

ma de infiltração entre as séries *Numeral* e *Nominal*, ironicamente, longe de representar-nos um princípio de pureza e de definição da obra ou do poema, parecem engajar a escrita e o corpo em uma mistura desdobrada. Longe da eliminação do corpóreo, *passar a limpo* é sujar o inorgânico maquínico com o que o corpo secreta como uma espécie de emanação, fantasma, figura que é convocada menos pelo seu aspecto icônico que pelo indicial, contíguo, sudorese, mancha, corpo extensivo impresso na máquina e através dela. *Passar a limpo* é, de novo, uma metáfora tensionada pela metonímia uma vez que nomeia uma atividade de depuração que, no entanto, inscreve-se como parte do processo da escrita, como dispersão corpórea, acréscimos de índices somáticos em uma espécie de palimpsesto às avessas. *Reescrever passando a limpo/(...)corrigindo, suando e ouvindo o tempo da respiração* (*Numeral 19*) é *Escrever sobre o já escrito/em cima, ou na entrelinha/impondo à letra precedente/o suor da sua, o gráfico/que altera o já impresso/ao puxar por outros fios/nova extensão para a luz* (*Nominal Iluminações*), o que faz do poema uma espécie de *camisa encardida, cheirando a suor* (*Nominal Pessoal e transferível*)[11]. Passar a limpo é transferir, imprimir o corpo, desdobramento de extensão. É sob essa perpectiva que se nos oferece a figura do corpo menos como fisiologia, organicidade definida pelas funções constitutivas, que como potência, experiência de seus extremos, monstro. Detendo-nos a esse aspecto do corpo monstruoso, evocamos o poema ainda inédito, cedido, gentilmente, pelo autor, que dá continuidade à série *Nominal*:

> Moto-contínuo
>
> Comecei cedo e distante. Para escrever, despreparei-me
> desesperei: escrevo sem parar, meu álibi, meu escudo
> de papel, às vezes bandeira. A letra varia, louca.
> Do garrancho apressado para pegar em flagrante
> à caligrafia medida, meditativa. Entre uma e outra
> vale-tudo – rabisco, reparo, rasgo, a mão, os dactilografos, borro
> o monstro, com elefantíase, apuro. Depois, digito, salvo
> contido pelo vidro, imprimo, deleto. “Amanhã recomeço”.

Passar a limpo, mais do que uma teratologia, ou seja, a explicação da monstruosidade como desvio, excesso, é concepção de uma teratogenia implicada na obra, em que o termo *monstro* apresenta-se na fronteira significante do sentido corpóreo – *elefantíase* – e do sentido gráfico – copião de texto. *Passar a limpo*, de novo, é experiência de trânsito, meio, via, que reitera o princípio intransitivo do escrever que se desdobra no que se dobra sobre

si mesmo. Trata-se de outro aspecto distintivo da poética de Armando em intertexto com a de Drummond. Se a de Drummond nos descreve o animal fantástico, a construção do *mito desmontado*[12] no sísifo do escrever, a de Armando é devir, *elefantíase*, transfiguração do corpo em monstro e do monstro em obra interminável. A obra, em lugar de ser concebida sob a fantasia da totalidade impossível, é assumida como operação infinita, metástese erótica de um corpo expansivo, secreção, gozo desejante, moto-contínuo. A obra é o registro da atividade de um corpo concebido como experiência de sua potência, de sua duração, de sua temporalidade, a obra é número, medida imponderável do que pode um corpo sob a experiência do escrever, a obra, portanto, é nome, nome próprio, indicador da singularidade do vivo. É essa a pista possível da relação entre as séries *Numeral/Nominal* que podemos encontrar na leitura de um outro inédito, agora da série *Numeral*:

> 54
>
> Moto-contínuo é número parado.
> Marcha no mesmo lugar, mas anda
> e desanda dentro do tempo idêntico.
> Salvo de mais um dia, o perco, morro
> um pouco, em modo igual – marca-passo.

Ginástica e teratogenia, corpo e obra, em Armando, configuram-se-nos em uma lógica de continuidade e expansão, manutenção de um estado de experiência, tensão durativa de um corpo que se sustenta pelo devir máquina, máquina que estende o corpo como um dispositivo exossomático – *marca-passo* – , princípio que engaja a vida em uma atividade expansiva, de autoestímulo, moto-contínuo despido da fantasia de totalidade, usina monstruosa que espalha o corpo em risco, grafo impresso, resíduo tensionado entre desejo e gozo simultâneos.

Da máquina como metonímia da obra – Armando Freitas Filho nos oferece então uma obra que se apresenta sob a cifra de uma máquina. Obra reunida que se concebe como o próprio engendramento de sua incompletude. No entanto, o inacabado não aceita, nesta obra, a leitura do não total, do parcial, como se pode lê-lo dentro de uma lógica que compreenda a totalidade como valor a priori ou transcendente à própria operação da obra. Sendo a poética da experiência de um corpo movido pelo infinitivo verbal, a obra de Armando é o signo de um campo de imanência do escrever. Por envolver o

corpo nesta experiência do escrever, a obra de Armando implica uma ética, ou seja, inscreve-se, em sua poética, um imperativo que reveste de sentido o infinitivo intransitivo do verbo escrever. Esse imperativo é o da captura, com todos os afetos que possam excitar essa *caça em vão*, vão não da inutilidade ou da impossibilidade, mas do movimento, como já se queria em *Fio terra*:

> Caçar em vão
>
> Às vezes escreve-se a cavalo.
> Arremetendo com toda a carga.
> Saltando obstáculos ou não.
> Atropelando tudo, passando
> por cima sem puxar o freio –
> a galope – no susto, disparado
> sobre as pedras, fora da margem
> feito só de patas, sem cabeça
> nem tempo de ler no pensamento
> o que corre ou o que empaca:
> sem ter a calma e o cálculo
> de quem colhe e cata feijão.[13]

Ou ainda, que já definia a obra como o signo da captura tensa, nervosa, flagrante de corpo em ato, veículo em movimento, pulsão:

> Obra
>
> Morder a mesa porque não consigo.
> O coração bate descalço e os óculos
> embaçam. Viajo sentindo, sem ver
> ao certo, o que passa além da janela.
>
> Paisagem feita no tira-linhas, no túnel
> que tumultua, o gráfico tão definido
> e o altera, errático: morro terra borrasca
> árvore desarvorada, ventilador na sombra.
>
> A mão que escreve na ventania
> não acompanha mais o que é descrito
> pela voz de quem mexe com dormentes
> vergalhão e ferro-velho, mas continua
> arriscando, fora do suporte, longe
> da significação – salvei?

A obra é o que se salva da experiência. Da tensão pulsional implicada na experiência, que turva, agita, desfigura o real para além da significação, da

fantasia de estabilidade do drama do sentido. A obra é resíduo da tensão de um corpo que se concebe como *bomba-relógio*, e que se define em *Palavra* (1963) com o poema, naturalmente, chamado *Corpo*:

> (...)
> Engenho de febre
> sono e lembrança
> que arma
> e desarma minha morte
> em armadura de treva.

A obra de Armando é rastro de uma máquina de captura intransitiva, movimento sem outra finalidade que seu próprio ato. Sob esse aspecto, os afetos nela implicados, em lugar da melancolia e do desencanto, em lugar ainda da figuração de um gozo que se estabilize com a imagem do cosmos-maquínico, são os afetos da tensão, o gozo sintomático da manutenção do desejo. Seja no ritmo sintático, seja no que, bruscas, as imagens irrompem, a não estabilidade é o motor desta máquina – obra que se quer para além do prazer do engenho.

Dos numerais – A série *Numeral* parece-nos conduzir essa travessia. A própria idéia implicada no serialismo evoca-nos a noção de um corpo poemático que se queira para além. Número, longe de ser a medida, o contorno, o limite, como se quer na tradição do racionalismo filosófico, quando em série, é índice da desmedida, do ilimitado em tensão com as unidades capturadas pelos poemas. A série, longe de convocar os números subsumidos ao uno, pelo contrário, desdobra o múltiplo, dirige-se ao inumerável, *numerando até a morte* (Numeral/20). A série parece-nos conduzir mais do que à representação dramática da escrita, à própria maquinação do drama, à própria experiência do escrever. A série, por desencadear-se na imponderável fronteira entre o número finito e o infinito inumerável, concebe corpo e obra em movimento para além da intencionalidade, mão que, para além da fantasia estética, é movida pela intransitividade do próprio escrever:

> 22
> A intenção é o horizonte
> mas a linha que se alcança
> é a do papel, por mais
> que force a vista, a mão.
> No meio, porém, o mar não pára
> tendo como pé-direito, o céu.

O serialismo em Armando é, mais que um projeto de máquina, uma máquina que projeta corpo e obra num mútuo espelhamento do que escapa à máquina de escrever. É sob essa concepção que se pode conceber na poética de Armando um etos de ultrapassagem do moderno, ou, ainda, de ultrapassagem da data. A afirmação em vida do inacabamento da obra parece-nos projetar obra e corpo em uma experiência para além da fantasia da máquina completa.

Da obra inédita – A obra para além da fantasia do acabamento, a obra como operação intransitiva, a obra como duração. A poética de Armando nos provoca essa concepção do que se quer infindo. A obra nomeada pela máquina pontual, pela máquina instrumental, é a expressão de um corpo que se figura monstruoso por força da pulsão ilimitada na captura do sentido fugidio. Essa obra não nos antecipa seu fim, pelo contrário, todo contorno que nela se desenha é seta, índice de extensão, potência acesa e tensa, horizonte de desdobramento. Armando parece-nos sugerir um corpo movido por certo imperativo ético que só conceba a morte vinda de fora, ruptura, amputação[14]. A obra como corpo durativo concebe-se como o que já se dizia sobre o poema em *De cor* (1988):

> Na área dos fundos
>
> Você não pára de cair
> fugindo
> por entre os dedos de todos:
> água de mina
> resvalando pelas pedras.
> Nunca
> nenhum poema acaba
> a não ser com um tranco
> com um corte brusco
> de luz.
> (...)

Um paradoxo está implicado nesta experiência. Um paradoxo ironicamente desnivela o registro de um livro que se quer como obra reunida. A obra não se reúne. A obra multiplica-se. O fim da obra é interrupção. A obra, para quem a escreve, permanece inédita. Sob o imperativo do escrever, a obra é a experiência em vida do ineditismo de seus acréscimos. É com esta perspectiva que podemos contar com a generosidade do inesgotável que nos

oferece a leitura do número 52 da série *Numeral*, ainda inédito, sobre o qual esse estudo busca tecer suas últimas palavras.

> 52
> Máquina, descrever. A partir desta ordem
> à mão, tento, nas suas teclas pretas
> com 1 dedo só operante, dizer do que é feita
> e do que me faz, há 40 anos: ferro, fera, fé
> nas falanges que se extremam em hastes
> cada qual com seu caráter, seu caractere
> que imprime, vibrante, na fita entintada
> as letras, o primeiro plano da palavra
> que vai se lapidando na leitura até chegar
> ao prisma, à refração, às vezes brusca –
> alto contraste em preto e branco – outras tantas
> lenta, em arco-íris, sem se ferir
> mesmo martelando os tipos disparados
> catando milho e algarismo, direto no miolo
> do mecanismo, na entrelinha da madrugada:
> Máquina d'Escrever, "Mariana", "Manuela"
> Remington, Lettera 22, Máquina Descrever.
>
> → Nota do autor: "Mariana" e "Manuela" foram os apelidos que Mário de Andrade e Manuel Bandeira deram às suas respectivas quando começaram a se corresponder datilograficamente.[15]

O infinitivo *escrever*, inscrito no nome *Máquina de escrever*, insinua-se como *ordem*, *ordem à mão*, ou seja, no ponto em que o devir máquina, assumido como imperativo pulsional – *descrever* – captura o corpo do sujeito em sua fronteira problemática com o objeto, entre a passividade e a atividade que o constitui. *Ferro, fera, fé* parecem-nos descrever a gradação da experiência poética, experiência de mistura em que o corpo se maquiniza (*falanges que se extremam em hastes*), a máquina se corporifica (*direto no miolo/do mecanismo*), movimentos mobilizados pelo imperativo infinitivo, dirigidos, portanto à imponderável *entrelinha da madrugada*, sentido que estende o poema e a obra para além deles mesmos. *Ferro, fera, fé*, do mineral ao orgânico e deste ao desejo assumido, ou mais, inalienável, que arrebata a matéria no movimento infinito de escrever. *Ferro, fera, fé* descrevem a apreensão total do mecanismo, máquina-corpo-escrever, sob a cifra de uma atividade desejante e ao mesmo tempo sublime. Confirma-se a obra como índice, impressão material da *fita entintada*, contígua à máquina, ao corpo, à pulsão que nela se inscreve, registra-se, residual, nunca absoluta. Confirma-se a concepção

da obra incompleta, marca erótica que se estende para além do poema, para além da obra, escrever sob o sentido da experiência. *Manuela, Mariana*, nomes próprios femininos que personificam as máquinas e, decerto, erotizam os objetos-instrumentos *Remington*, *Lettera 22*, nomes que em série concluem a assunção, a incorporação da ordem pulsional na máquina nomeada, agora, pelo desejo que engaja corpo-poema-máquina-obra, *Máquina Descrever*. O nome próprio nomeia um singular, um único, nomeia o que há de irremissível no fazer. A *Máquina de escrever* de Armando Freitas Filho é o nome desta singular experiência do finito a mercê da pulsão infinita do escrever.

Notas

[1] BLANCHOT, 1955.

[2] FREITAS FILHO, 2003.

[3] "Vês aqui a grande máquina do Mundo,/Etérea e elemental, que fabricada/Assim foi do Saber alto e profundo,/Que é sem príncipio e meta limitada./Quem cerca em derredor este rotundo/Globo e sua superfície tão limada,/É Deus; mas o que é Deus, ninguém o entende/Que a tanto o engenho humano não se estende." (CAMÕES. Luís Vaz. Lusíadas – Canto X – 80); ANDRADE, 1988.

[4] Com relação à imagem corpo como mecanismo subordinado ao funcionamento cósmico em Platão, podemos tomar como referência o diálogo Timeu, além de algumas considerações como o estudo em DAGOGNET, 2000, p. 25: «Ainsi, le corps de l'homme, son anatomie même s'inspire du premier modèle, l'univers, même s'il l'atténue.»

[5] "Pour rendre cela plus intelligible, j'expliqueray icy en peu de mots toute la façon don't la machine de nostre corps est composée" (DESCARTES,1999, p. 69)

[6] Sobre a consideração do número como medida em Platão, podemos tomar como referência o diálogo Filebo, além das considerações de Gilles Deleuze, como: «Platon nous conviait à distinguer deux dimensions: 1º) celle de choses limitées et mesurées, de qualités fixes, qu'elles soient permanentes ou temporaires, mais toujours supposant des arrêts comme repos, des établissements de présents, des assignations de sujets: tel sujet a telle grandeur, telle petitesse à tel moment; 2º) et puis, un pur devenir sans mesure, véritable devenir-fou, que ne s'arrête jamais, dans les deux sens à la fois, toujours esquivant le présent, faisant coincider le futur et le passé, le plus et le moins, le trop et le pas-assez dans la simultanéité d'une matière indocile.» (DELEUZE, 1969, p. 9)

[7] Vale-nos a referência preciosa o capítulo *O livro como símbolo*. (CURTIUS,1996.)

[8] Canto XXVII: *Nel suo profondo vidi che s'interna,/legato con amore in un volume,/ció che per l'universo si squaderna://sustanze e accidenti e lor costume/quasi conflati insieme, per tal modo/che ció ch'i' dico è un simplice lume.//La forma universal de questo nodo/credo ch'i' vidi, perché piú de largo,/diciendo questo, mi siento ch'i' goddo* (Vi recolher-se em sua mente superna,/num só volume unindo com amor,/o que no mundo se desencaderna://substância e acidente, e o seu compor-/se, unificados de maneira tal,/que o meu dizer lhes traz só tênue albor.//E desse nó a forma universal/creio ter visto, que, só referido/pela palavra, ora me move igual.) (ALIGHIERI,1998, p. 232)

[9] MELO NETO, 1994.

[10] In. Id.ibid

[11] Vale-nos aqui a menção a um poema de *Números anônimos* (1994) que representa-nos um belo eco dessa semântica na descrição do próprio poema: *O calor imediato da palavra oral/sem revisão do pensamento/admite repetições, improviso/e fuga – estáticas/ brancos/mas o papel, não./ Aqui, nessas vozes por escrito/ qualquer registro/até os riscos do rascunho, o sujo/das unhas/têm um toque de arte-final/de arte que antes foi raça/garra – camisa de amador.* (In. FREITAS FILHO, 2003, p. 514).

[12] ANDRADE, 1988.

[13] Preciosa é a leitura de Viviana Bosi a respeito desse poema no que diz respeito a comparação com a estética cabralina: "Espanta nesse poema o uso inteligente do ritmo, da simetria final irônica com aliteração e cortes espelhados, como a querer superar um tipo de racionalidade a partir dela mesma. Ou seja, a maneira de Cabral – tão circunstanciada – de apresentar o mundo com acuidade, por partes metonímicas para enfrentar cada pedaço, através do reiterativo serial, e ainda a forma obstaculizada e esquisita de atrapalhar a fluência de leitura terminando o verso antes da respiração, aqui é virada ao contrário, para enfrentá-lo." (In.FREITAS FILHO, 2003, p. 10)

[14] Sob esse aspecto, que, nessa nota, registre-se o apontamento de um parentesco entre o corpo na poesia de Armando e o corpo espinozista-deleuziano, na medida em que o conceito de *conatus* implica na impossibilidade de a morte inscrever-se na essência de uma existência, o que se pode confirmar com esse comentário de Zourabichvili : «*Reprenons maintenant la définition: '**continuation indéfinie d'existence**' signifie que notre essence ne dit pas **quand** nous allons mourir – et il est normal qu'elle ne le dise pas puisque 'la définition d'une chose quelconque affirme l'essence de cette chose, mais ne la nie pas*' [Éthique, III, 4, dém.] *nous sommes voués `a mourir, non en vertu de notre essence, mais parce que nous ne sommes qu'une partie de la Nature(…)*» (ZOURABICHVILI, 2002, p. 102). Dessa forma, o corpo da poética de Armando parece-nos figurar uma forma singular da própria alegria, que, para Espinoza, trata-se de um afeto que expande a atividade do próprio corpo, como considera Deleuze: "*Des affections actives, si elles existent, sont nécessairement des affections de joie: il n'y a pas de tristesse active, puisque toute tristesse est diminuition de notre puissance d'agir; seul la joie peut être active*." (In. DELEUZE, 1968, p. 253).

[15] Poema gentilmente cedido pelo autor em outubro de 2003.

Bibliografia

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia – Paraíso.* (trad. Italo Eugenio Mauro). São Paulo: Editora 34, 1998.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos Drummond de Andrade – poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

CURTIUS Enrst Robert. *Literatura européia e Idade Média Latina*. (trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai). São Paulo: HUCITEC, 1996.

DAGOGNET, François. *Considérations sur l'idée de nature*. Paris: Vrin, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens.* Paris: Minuit, 1969.

DELEUZE, Gilles. *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris: Minuit,1968.

DESCARTES, Renée. *Les passions de l'ame*. Paris: J. Vrin, 1999.

FREITAS FILHO, Armando. *Máquina de escrever – poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

NETO, João Cabral de Melo. *A fábula de Anfion*. In: João Cabral de Melo Neto – Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ZOURABICHVILI, François. *Spinoza – Une physique de la pensée*. Paris: PUF, 2002.

Resumo: Este ensaio pretende a interpretação da metáfora da máquina na poesia Armando Freitas Filho reunida sob o título *Máquina de escrever*. Assim, compara-se a presença da metáfora da máquina como corpo, como mundo e como obra na tradição filosófica e literária, a fim de conceber a singularidade da poética de Armando Freitas Filho como a afirmação de uma poética do inacabado.

Abstract: This essay intends to interpret the machine's metaphor in the poetry of Armando Freitas Filho, collected under the title *Máquina de escrever*. Thus, the presence of the metaphor of the machine as body, as world and as work is compared in the philosopher and literary tradition in order to conceive the singularity of the Armando Freitas Filho's poetic as a statement of a poetic of the unfinished.

MÁQUINA MÍSTICA DA ASCESE POÉTICA: SONHO, DELÍRIO E LIBERDADE INFINITA DA INOCÊNCIA LÚCIDA

Eduardo Guerreiro Brito Losso*

1. Afirmações antes de tirar a roupa.[1]

Já sinistros dedos dedouram o silêncio, já há um borrão manchando a vista quando vejo a manhã. Já discuto, já creio, já enjambo as palavras com jeito, já desisto, já me aprumo e prossigo[2].

Somos bichos à toa. Precisamos aproveitar essa eterna impressão transitória que nos sacode por exemplo na cama com um princípio de manutenção da estranheza[3], e saber gozar dos sentimentos atômicos que correm com a rotação dos espelhos[4]. Essa fórmula prática é que nos guia em direção aos melhores momentos[5], fora da repetição dos hábitos, que existem só para você pensar que "está"[6]. Essa é a imperativa *noção do homem de ascese*, que nunca *deveria* acordar e pôr os olhos em falso[7].

Você é seu jeito, seu sorriso[8], na melhor das hipóteses[9]: basta ser uma brecha na qual as outras energias se enfiam e deixar passar essa realidade do prazer (a absoluta), que devora todo mundo e não pertence a ninguém. Por isso o arroz de olhos passeia em sua boca *com realidade bastante*[10].

2. Fórmula prática de leitura.

Sabemos que alguns poetas brasileiros exploraram as veredas abertas pelo surrealismo. A partir de Murilo Mendes, alguns chegam a dizer que se iniciou uma espécie de tradição marginal no Brasil, uma antitradição surrealista brasileira dentro da antitradição modernista brasileira que se diferencia da antitradição da modernidade européia em que está incluído o surrealismo. Se isso ocorre, Leonardo Fróes é um de seus componentes mais importantes.

Contudo, por mais marginal que seja, não somente nenhum autor, mas nenhuma obra pode se separar de seu desejo de glória[11] e de tudo o que a

---

*Doutorando em Ciência da literatura, professor licenciado da Universidade Estácio de Sá.

ascese da obra tenta expurgar: as relações de poder e prestígio. Mesmo assim, Leonardo procura resistir à mediocridade da glória e à disputa de um lugar no palco da consagração ou da canonização, ou de qualquer outro tipo de prestígio, não só em sua prática autoral. No próprio texto encontramos uma ascese rigorosa do desprendimento e do desapego.

Nomes como Clarice Lispector, Murilo Mendes, Armando Freitas Filho e Cruz e Souza despontam com estratégias que, mesmo que às vezes supostamente pareçam procurar ligações com as características do “povo”[12] ou a cultura brasileira, radicalizam no mergulho de uma pesquisa dos núcleos (é preciso colocar no plural sem negar que há uma estrutura em rede de *heterônimos psicológicos*) e limites da subjetividade, do isolamento do eu[13], da intimidade da experiência. Mas talvez em poucos momentos dessas obras foi-se tão longe na simultânea liberação do delírio verbal (associado geralmente ao surrealismo) e na constituição explícita e obsessiva de uma ascese de procedimentos não só de produção estética: de atitude, comportamento, *Blickwinkel* (ângulo visual, perspectiva de visão) a serviço de uma estética da existência[14]. Ficará claro adiante que delírio e ascese não se opõem aqui: Leonardo é o próprio asceta delirante. Não há posição prévia de como agir na vida, pelo contrário, há um flexível espírito de pesquisa das possibilidades de ação, (auto-)observação e técnicas de si, para além-aquém de uma identidade, produzindo verdadeiras alquimias da ação, administradas por uma ascese. Mas o que quer essa ascese?

Tal pergunta é tão irrespondível quanto a pergunta *O que quer uma mulher?*, e se toda ascese é ascese do e para o desejo, o desejo não sabe absolutamente o que deseja, sabe apenas que deseja o absoluto, ou seja, o indizível, inapresentável, irrepresentável etc[15].

A ascese do escritor moderno deseja o impossível: não o que ele é nem o que existe, mas, sim, o que não se pode ser e o que não existe. Contudo, o desejo do não-existente, pela insistência trágica da ascese, *experimenta-o* enquanto experiência negativa, sublime, do absoluto[16]. A complexa relação da experiência *metafísica* da obra de arte com a teologia é o ápice da dialética negativa de Adorno, e nisso ele, como exemplo fulcral de todo o pensamento pós-metafísico, e também *todos* os pós-estruturalistas nietzscheanos, que nesse sentido o seguiram, alimentam-se de uma *negatividade fundamental*, encontrada em Platão (da *khora*), nas teologias negativas (Deus sem atributos), Kant (da coisa-em-si) e Hegel (no movimento contraditório do sujeito).

Nesses momentos da metafísica, em que a negatividade penetra na base e no fundamento dos sistemas, instaura-se uma zona de indiscernibilidade

entre o que é metafísico e o que é desconstrução: a máquina de uma engata na outra. A nova máquina que nesse entretempo as rege chamo, portanto, de máquina mística[17].

Mas a vida da mística negativa moderna, tanto teórica[18] quanto poética, deve sempre estar sob os cuidados de uma ascese.

4. Aventuras ascéticas da teoria e da poesia.

Depois do ponto de partida dado por Geoffrey Galt Harpham nos estudos contemporâneos sobre ascese, cada indivíduo no mundo é praticante de uma ascese diferente. A palavra, inicialmente, está ligada a asceses que se afastam do "mundo", quer dizer, da vida cotidiana de uma determinada sociedade, e refere-se, no ocidente, especificamente à vida dos monges do deserto, ao monasticismo dos eremitas, verdadeiros "heróis" ou "atletas" da vida religiosa[19]; em relação ao oriente, aos vários tipos de monges budistas, indianos, faquires, ou até àqueles que não renunciam à vida sexual e fazem dela um uso espiritual, como no tantrismo etc.

Com a abordagem de Foucault em relação aos processos de subjetivação, aos cuidados de si, às técnicas de si e ao uso dos prazeres feito na antiguidade[20] , e com a apropriação dessas modalidades de análise das práticas da antiguidade para a subjetivação contemporânea em entrevistas, esse tipo de pesquisa foi estendendo a idéia de ascese. Antes de observar-se a vida do atleta olímpico, da modelo macérrima e do yuppie como asceses sem renúncia ao mundo, ou renúncia parcial para alcançar aquilo que na moral religiosa é o mais condenável no mundo – a glória –, os estudos sobre ascese passaram das asceses tradicionais diretamente aos artistas modernos e sua "religião da arte", contendo desejos de impersonalidade (almejada tanto quanto pelo monge) e superioridade moral do estético sobre o mundano[21]. Foi já Foucault quem nomeou a ligação do artista moderno, Baudelaire, com a modernidade, instaurando a ascese moderna da vida artística[22].

Procuraremos analisar como Leonardo Fróes elabora uma máquina mística da poética ascética moderna[23], uma máquina de delirar e de tornar o delírio mesmo uma técnica de si, liberar e observar as agitações da alma não para refreá-las, nem para meramente nelas se perder. Leonardo desfaz leis (ou regimentos em geral) já dadas (pela gramática, pela literatura tradicional ou contemporânea etc) repressoras da liberdade delirante; em seguida, tenciona encontrar uma prática regrada e voluntária do disparate não para retomar melhor uma ação racional na sociedade[24], mas para revelar, à distância

do mundo social, a descoberta de um "contramundo" (*Gegenwelt*[25]) pessoal e singular ligado à natureza, animalidade e inocência do mundo infantil[26], sem nenhuma preocupação com o mundo dos prestígios, da glória e dos apegos afetivos, econômicos e habituais. Contudo, a repulsa ao social não simplesmente o nega: procura-se assimilá-lo para dele se distanciar.

A brincadeira da criança é a prática ascética ideal, e só pode ser resgatada na distância que a poesia toma dos constrangimentos da vida utilitária e cotidiana adulta[27]. Mas também não há mera negação do mundo do trabalho adulto: ele passa a ser o objeto da brincadeira, uma brincadeira que as crianças, propriamente ditas, por não terem nele sido iniciadas, não podem atuar, e por isso mesmo sucumbem à castração de grande parte do seu mundo imaginário.

5. Liberdade incondicional do idiota de misturar.

No poema "Terra do mim"[28], há sempre um esforço para se tornar comum, corriqueiro e despretensioso, afirmando-se "nem mais nem menos do que a liberdade idiota/ de participar serenamente do ar"[29]. "Idiota" aqui não é uma palavra de desconsideração ou desdém, é uma oposição ao desdém ou desprezo que se daria ao corriqueiro. Em seguida, lê-se: "o ar te come a boca aberta/ atrás da porta o sereno espia/ tudo se resolve negando/ mexendo nas afirmativas gerais". Ao se participar serenamente do ar, o ar, não muito serenamente, "te come". O ar é algo que sai da boca aberta, mas pode ser a própria boca de uma liberdade perigosa, canibal. Os dois últimos versos explicam o procedimento exemplificado na palavra "idiota" e extensivo à ascese poética de Leonardo. As afirmativas gerais são "essa paralisia da idéia"[30] que é preciso mexer para participar da "sensação-liquidez"[31].

Aqui a alquimia poética do pensamento iguala o dizer e o que é dito revelando o procedimento poético e ascético:

no entanto o céu cai no prato
e mesmo a misturada dá certo
tudo o que acontece dá certo
ou ensina os movimentos então

na hora sem mim deságuam bocas
quebram-se as barreiras de eu ter
pensado, prendido o corpo, premeditado
o que naturalmente fracassa[32]

As misturadas metafóricas e as negações das afirmativas gerais, que articulam um pensamento de procedimentos existenciais, quando deságuam no lugar certo, onde tudo dá certo, quebram as barreiras (pensamentos automatizados) que aprisionam o corpo.

A ascese da linguagem poética, detonadora de experiências e condutora de práticas a um só tempo objetivas e misteriosas, quer sair do tipo de atividade geral que foi feita para fracassar, para não usufruir a liberdade de pensamento, para desprezar, temerosamente, qualquer liberdade idiota, *a* liberdade idiota, a verdadeira liberdade: a de ser idiota. Mas aqui encontramos a dialética do fácil/difícil: não há nada mais árduo do que chegar a saber ser simples, sem defesas, livremente idiota, conseguir engendrar esse movimento idiossincrático na linguagem, deixar a linguagem oferecer o ar e as águas corriqueiras do discurso para serem misturadas com qualquer outro elemento sem constrangimentos ("partir ao encontro tonto sem dentro nem fora de qualquer acontecimento imagem"[33]).

É imperioso abrir o espaço sempre recalcado mas facilmente disponível e entusiasmante do ridículo[34], da idiotice, da impertinência ou da loucura. O desafio do poeta, sempre quando mexe nessas energias violentamente recalcadas da linguagem, é ser fiel ao "encontro tonto" com o delírio sem motivar no leitor a pronta reação de repulsão que sua constituição subjetiva automaticamente já programou. Por isso, reconhecemos uma luta contra a "máquina de hábitos" cotidiana que estabiliza associações, conexões dependentes da exigência de inteligibilidade plana que reconhece, por alternativa binária, certo ou errado, bom ou mal. O (não-)espaço, "sem dentro nem fora", do delírio, que está e não está em qualquer acontecimento, não se decide por nenhuma alternativa e se deixa levar pelo puro jorro das imagens e pensamentos para só a partir daí criar seu espaço e sua forma outra. Esse espaço (talvez transcendental) da consciência é o lugar onde se dá a condição de possibilidade da *relatividade radical* do ato de linguagem delirante.

Nesse espaço se move o corpo, a forma outra (deformada), de uma beleza outra, contida em uma nova estrutura textual; é nele que um corpo outro (de um "cachorro de água", digamos) mancha e se desmancha; põe, de-põe e se recompõe dialeticamente no embate com as corporificações lingüísticas habituais. Se o cachorro é de água, não deixa por isso de ser "cachorro": um ser delimitado que se move, que move seus próprios limites dissolvendo-os, mas também se condensando e se derivando em "diferenças gozadas"[35]. A euforia desse ato delirante – pelo qual qualquer um pode se deixar levar, mas poucos têm a coragem da iniciativa e a consistência subje-

tiva que permita uma mobilidade entre a razão e a loucura – produz modestamente rupturas propriamente sublimes, colossais, com a estrutura controladora do hábito.

O feito colossal, contudo, está precisamente em, afinal, não perder a estabilidade conquistada pelo hábito, mas otimizar a potência de codificação da máquina habitual em descodificação *relativa* feita pela máquina esquizofrênica-esclarecida, que relativiza todas as codificações *e* "relativiza", ameniza, também, a própria pulsão destrutiva dionisíaca caótica para permitir que a forma deformada se constitua ao se deformar[36]. É aí que a relativização do sentido pode se condensar no relato lato do dizer poético, aquele que frisa a instantaneidade mesma do ato de dizer, do dito, tanto quanto o conteúdo do que é dito. Toda uma complexa negociação de forças conflitivas é feita na formação dialética de uma ascese poética. Essa é a tarefa colossal da ascese de uma poética que negocia intimamente com as forças do Dionísio delirante.

> Existe um acordar relativo para longe da máquina de hábitos que se estraçalha e lacera desejando. Momentos. Rupturas modestas colossais em que o próprio corpo se desmancha em moléculas centelhas grãos de farinha línguas recém-nascidas de alface e vai por aí como um cachorro de água farejando escorrendo se lixando penetrando nas salas vazando invisivelmente pelas brechas como um cachorro de água pode acontecer de fazer porque ainda que o rejeitem ele senta num canto e acaba finalmente tomando a própria forma do ambiente em que está.
> Existe a possibilidade água num cachorro de letras para apagar a discórdia que começou sem razão e a razão instituiu em palanques de construções mentais passageiras convicções pontos-vaidosos-de-vista para incutir na musculatura do outro e perder o melhor da festa que é saboreá-lo se dando não pelo que é dito ou pensado mas pela refração dos vários ângulos que incidem nessas diferenças gozadas gozando semelhanças[37].

Apesar de parecer poder ser feito num só gesto, num só instante, é muito difícil saber não se inclinar à vaidade de pontos-de-vista estabelecidos de uma razão cotidiana ou metafísica, certa de sua verdade por hábito ou convicção, ou mesmo de uma racionalização ética e estética da canonização poética, principalmente das forças políticas em vigor de aceitação e reconhecimento do meio poético (a "polícia" que há nas contendas em torno do valor estético em vigor dos meios de divulgação aos críticos; dos poetas consagrados, reconhecidos, aos aspirantes) e, finalmente, do próprio eu (exigências de auto-reconhecimento do supereu), para, a partir de uma mera idiossincrasia idiota, radicalmente casual e livre, encontrar um modo do olhar e do agir que capta "o continuísmo íntegro de um pé de milho/ até as cavidades do estomago"[38], ensina os movimentos "sem mim", e percebe que "tudo

o que acontece dá certo", porque, "sem mim", não há limite nem defesa para o que acontece, tudo pode acontecer, tudo pode se misturar. A misturada dos acontecimentos só quer fazer tudo dar certo e eliminar quase que totalmente a instância censora que atribui alguma coisa estar errada.

6. Estranha serenidade.

O rigor da ascese serve para combater o rigor das barreiras e fazer tudo, qualquer mistura dar certo, reinventar o eu movendo-se festivamente no mundo-em-invenção. Relacionando os complexos mecanismos econômicos das tentações de Agostinho com as tentações da metafísica para Heidegger, Harpham afirma que o impulso ascético opera e floresce dentro de uma explícita recusa a ser asceta[39].

Segundo Eckhart, o homem deve sair de si mesmo e renunciar a todos os desejos e coisas do mundo para desejar só a Deus. Quando esse homem esvazia de si as qualidades do mundo e si mesmo e deseja com fervor e impetuosidade só a Deus, Deus o habita como em sua morada, age nele, opera em todas as suas obras e revela o abismo de sua deidade, a plenitude de seu ser e sua natureza[40]. Esse homem, que tem a consciência e o amor de Deus, *torna-se Deus*, e tudo o que faz é perfeito, e certo, pois ele renunciou a tudo para ter tudo de volta em dobro, em essência[41] .

Por sua vez, Leonardo procura renunciar à própria renúncia, renuncia às vantagens, proveitos e glórias adquiridas por elaborações e cultivos da linguagem e da vida, da vida culta e correta da língua e da linguagem meramente cotidiana, calculada e sensata da vida para ter acesso total e irrestrito a todas as possibilidades e prazeres da vida e da linguagem. O uso irrestrito de combinações idiotas, depois da renúncia a qualquer recalque integrado às formas de socialização, dando lugar ao rigor nada idiota de ser total e livremente idiota, promete o acesso integral a todas as estranhas alquimias da linguagem[42], *Unheimlich*.

O limite passa a ser apenas o do próprio acontecimento em seu advento e as condições de possibilidade de um eu descomprometido com (auto)censuras para acolhê-lo. O eu não é estabelecido por um imperativo exterior; é misturado, imanente ao acontecimento, ou melhor, trata-se de uma imanência que não é limitada idealmente por causa de uma noumenalidade. É uma imanência que não é restrita pelo *noumenon*, mas *irrestrita pelo mesmo*, faz de sua negatividade uma abertura incondicional ao aconteci-

mento possível não só da realidade, mas da imaginação. A instância transcendental, por não deixar de existir, deixar-se-á conduzir pela imanência, não imporá suas prerrogativas, mas também dará o ímpeto de sua participação ao se misturar. A certeza do instante dá os acontecimentos, mistura tudo o que é dado, e aceita o movimento de tudo como um dar-se, e não como um dado. Esse dar-se está na base da *Gelassenheit* de Eckhart herdada por Heidegger que, tentando dela se distanciar (afirmando que sua serenidade não contém o conceito de vontade própria deixada, abandonada [*gelassen*] à vontade divina), tornou-se da mesma ainda mais próximo[43], já que a serenidade de "deixar as coisas repousar nelas mesmas" dá a mesma idéia de desapego. É preciso atentar-se para o que se dá (*es gibt*), o que surge do acontecimento (*Ereignis*). Só se deixarmos as coisas existirem por si mesmas, o Deus eckhartiano, ou o nada/ser heideggeriano, revela-se ao se ocultar no acontecimento, ofertando a experiência sublime do evento.

> ...As vaidosas palavras/... eram no fundo iguais às ilusões das famílias[44].

Há (1) a negação da censura, a negação da sociedade constrangedora que se transforma momentaneamente (momento lógico) em pretensão pessoal; em seguida (2) a negação da pretensão, sem regredir para a aceitação do constrangimento. Os instantes não podem permanecer, senão se perde sua espontaneidade e graça de gratuidade, "dar certo" é não re-ter, não privilegiar nada e, no entanto, conduzir e condensar o fluxo de aceitação numa escolha ascética precisa. A negação da vontade que descobre uma (não)vontade superior é o epicentro da própria da tradição da teologia negativa, que se inicia em Pseudo-Dionísio e Eckhart para desaguar nas figuras mais díspares e no entanto aparentadas como o pré-romantismo alemão, Heidegger, Beckett, Clarice Lispector, G. Rosa e outros[45].

No poema *Vendacalmaval*[46], parte-se de uma dialética entre a natureza como ambiente externo e a mesa de trabalho, o vendaval exterior e a calma doméstica. Dentro, existe "o fogo provisório das convicções sobre a mesa", evidenciando a resistência que o real impõe à decifração do poeta e às falsas prerrogativas do mesmo. Há uma tentativa de captar essa resistência de dentro, ainda que a trama do real esteja sempre "muito longe e fora". Contudo, o estado certo para lidar com essa impossibilidade é a calma, que não se coloca como estagnação, pelo contrário, é uma calma que se dá no interior do movimento violento da linguagem, cheia de violações a normas gramaticais, truncamentos de sintagmas, imagens dissonantes. A calma de Leonar-

do está no deslizamento do movimento de rupturas[47]. Para se ter calma frente à violência da animalidade do real, que, como os cachorros, "passam naturalmente gritando" na madrugada da meditação poética, é preciso que a própria calma seja um estado de liberdade infratora, selvagem, uma calma paradoxal que rompe e violenta serenamente; rompe o próprio vendaval mas não o elimina, absorvendo seu ímpeto por dentro.

É no pensamento poético selvagem e onírico que se dá esse movimento. Um pensamento que violenta o ritmo e a coerência de qualquer outro estilo em vigor. A imaginação desse pensar, que concebe inversões, variações, possibilidades infinitas de linguagem para abrir e rasgar o sentido, nutrindo-se da polpa de sua significância (o sonho do sentido), chega a um sublime matemático que abre os braços para os numerosos espectros oníricos:

> ... com as pessoas do sonho e o sonho é claro das pessoas
> que talvez nem existam mas ocupam a cama abrem os braços conversam
> falam por sua vez de numerosos lugares outros deitados
> ...
> no cinema das coisas...[48]

Trata-se de uma poesia essencialmente onírica, de uma ascese atenta aos sonhos, aos estados de sono e sonho, às mensagens e, é claro, à própria linguagem do sonho[49]. Essa liberação de associação livre sem fim geralmente parte de uma regra (a regra de uma brincadeira), de uma fórmula prática de jogos de linguagem. Nesse poema, intitulando-se "é claro é escuro é cinema é bom", o discurso é rompido pela série de predicativos do sujeito que aparecem no título, por exemplo: "metendo é escuro a boca ainda espumante em mim..."[50]. O gozo da ruptura ("o melhor da festa") se dá no abuso brincalhão do gesto poético, abuso esse que tem, naturalmente, um sentido erótico e perverso no centro da "sublimação" poética a serviço do ideal de inocência. É essa poesia regrada pela própria sedução da perversão que evita a mera dissipação puramente dionisíaca da arbitrariedade[51]. Por isso o acesso ao real se faz por feridas e brincadeiras "buscando o sangue das crianças"[52], brincando de ferir a língua e o sentido dentro da lógica sedutora do jogo, filmando o cinema das coisas com a liberdade violenta e regrada do uso e do abuso *de e do olhar*, do abandono e da retomada sempre auto-regrada e indeterminada do eu. O cinema não filma as coisas, são as coisas que se filmam, filmam a si, tornando-se coisa-em-si, tornando-se a indeterminação extática do *eu*.

A poesia é a arte literária que lida com o mais íntimo, com o íntimo da linguagem e a linguagem do íntimo. Ela se aproxima do que o eu diz, do que

se diz quando se diz eu, do que é dito pelo – mas é experimentado para fora do – eu ao desejar mergulhar no real, que, não permitindo o abandono total do eu e da linguagem, faz o dito poético ser o dito do eu para o real e um silencioso vice-versa; do dito eu para o que não se diz porém se experimenta intimamente no e para fora do dito e do eu[53]. Há um movimento incessante de estar *no e para fora* do eu que não tem dentro nem fora mas ensaia suas fronteiras e seu limite *na enunciação do acontecimento*, no acontecimento de dizer o eu.

O discurso poético é aquele que, essencialmente, diz sempre de si mesmo e, por meio desta retroação íntima para dentro e para fora de si, faz o eu dever dizer sempre de si mesmo fora de si. Para que a língua seja violada, a imposição trágica da mesma é ter de prestar contas com o eu: "eu assisto vivendo/ a me devorar"[54]. Quanto mais íntimo, mais capaz de sentir e se deixar atravessar pelo *fora*; e o eu, fora de si, devora o eu mais íntimo, lança-o fora *da e na* linguagem, recriando-se na linguagem, despersonalizando o autor e singularizando o texto para o texto abandonar seu autotelismo e servir à ascese do escritor – que é despersonalizado para se tornar uma máquina místico-disparatada de "escreviver"(aglutinação cara a autores tão diferentes como José Lino Grünewald e Armando Freitas Filho).

Daí ser inexato e descuidadamente exagerado assumir o frágil vício da teoria pós-estruturalista, ápice e produto de todo o esforço do pensamento pós-metafísico, de negar o eu e a consciência, ou pelo menos diminuir ou desprezar o seu papel[55]. Se a poesia sempre se obriga a uma retomada autotélica de si mesma num puro significante, não é para simplesmente destruir as balizas da subjetividade. Essa violência do significante existe não *só em tensão* com a consciência, mas na dependência de uma aguda reflexão e exercício da consciência em torno de sua capacidade de flexibilidade.

Em vez de pensarmos que a lucidez do texto poético nega a consciência, preferimos entender que ela é a sua sofisticação mais plástica e flexível que, para possuir esse livre desempenho, precisa de muito trabalho, disciplina e ascese. É a própria consciência que *quer* se sacrificar – num gesto trágico e masoquista – mas nunca poderá inexistir, pois é esse gesto mesmo que reforça sua intensidade em *lucidez delirante*[56]. O "olhar profundamente acordado"[57] de um poeta íntimo do sonho aprofunda a cooperação da consciência com o inconsciente sempre a favor da primeira, que ganha força precisamente por violentar a si mesma (sua rigidez) com relativo sucesso. A lucidez delirante está bem consciente, sim, de sua infração e das leis que

infringiu, e é devido a tal atenção que *sabe e pode* infringir, possui o domínio criminoso da arte de infringir.

Afinal, consciência singular é aquela que se destaca dos hábitos e das crenças sociais mais imediatas, estreitas, e pode jogar com as leis. Por outro lado, é no seio de destacados acontecimentos e rastros sociais que ela encontra, em meio às redes labirínticas das tradições de pensamento e arte, nutrientes, impulsões, simpatias que a fortalecem para lidar com as dificuldades da ascese ao mesmo tempo que exaltam seus arrebatamentos – deliciosos momentos em que ela se testa, brinca com seus próprios limites. É por isso que a criança brinca: a brincadeira é o procedimento ascético que dá mobilidade, flexibilidade e prazer à consciência maleável. O delírio é a mais extrema brincadeira com o sentido, a razão da loucura desafiando e fortalecendo a imaginação, a própria atividade sublime da consciência masoquista, o masoquismo transcendental da especulação trancendental. As forças do caos violentam e alimentam o cosmos singular da imaginação libertada por um eu sempre indeterminado e ainda e sempre poeticamente reflexivo.

É essa consciência que produz, sem dúvida, o exercício ascético que deseja ardentemente sentir o gozo de estar fora de si sem deixar de manter sua existência mesma[58]. É essa consciência ainda que não se satisfaz somente com o puro autotelismo do texto poético, pelo contrário, ela pretende fazer um uso muito específico com a prática da escrita, e esse uso serve, naturalmente, ao escritor. Sua ascese se dá inclusive enquanto leitor de si mesmo, e seu texto se dispõe a serviço, também, da ascese dos leitores empíricos. Aqui reconhecemos que a "influência" ou a "intertextualidade" pode ser analisada como transmissão de formas e "fórmulas" de ascese.

Ao contrário do biografismo do século XIX, o texto não é um mero espelho do autor: a ascese do autor se põe a serviço da elaboração minuciosa do texto poético; no caso de Leonardo, trata-se da lúdica minúcia de um jogo com a desordem e o caos do sentido. Mas a intimidade do autor com a poesia é a intimidade da poesia com a vida. Não adianta, quando observamos muitas tentativas contemporâneas de reação ao estruturalismo, igualar o texto à vida, nem retornar à preponderância do autor sobre a obra, nem dizer que autor e obra se equilibram, como se houvesse uma perfeita balança teórica para tal. A poesia é *só* o instrumento para ascese do autor. Mas o trunfo de tal ascese é apagar não só a importância, mas a noção que o sujeito enquanto autor tem de si mesmo para, afinal, o autor *do texto* (que existe por causa do texto) ser o sujeito da ascese (existir pela ascese). Tal sujeito, na cooperação trágica e serena, violenta e calma, da consciência com o sonho,

trabalha somente para o objetivo da ascese, que só pode ser um: a experiência mística sublime e sua desmontagem da realidade, ou ainda, mais ambiciosamente, seu estado permanente[59].

Por isso a poesia é *o* instrumento, é principalmente através dela (e de sua existência infusa nas artes e no pensamento) que se pode – nas reações turbulentas de sua condensação (*Dichtung*) autotélica da linguagem e do eu intencionando uma proximidade com o real – assumir a tarefa de preparar-se, exercitar-se e experimentar-se a caminho da experiência sublime integral, que procura nada mais nada menos do que a revelação imediata do real e o abandono completo da linguagem[60].

Só a violência da linguagem poética pode dar um rastro do "para além" da linguagem e da consciência, para sempre retornar com total fracasso frente ao absoluto e parcial gozo de vitória para a consciência e a linguagem. Contudo, o eu poético (*aquele que nunca é só o do texto*), que está a caminho do eu absoluto violentando a subjetividade do eu, não deixa de, por que não?, deixar-se levar e portanto *ter* a experiência do eu absoluto, porque, pensando em Fichte, o absoluto *é* o eu, ainda que *indeterminado*, portanto, um *eu-outro* sem um outro fora de si mesmo, já que não há aqui "nem dentro nem fora". O absoluto, que advém da experiência, acontece somente enquanto experiência de liberdade infinita e imediata do eu indeterminado[61].

A enorme tensão entre o eu indeterminado e o determinado promove a relação com o desejo, já que é a determinação da língua e dos recalques que processam a tentativa de, por meio de desvios e sutilezas da representação, conseguir apresentar o irrepresentável. O princípio de realidade impõe a arena onde o consciente mobiliza suas estratégias, e a ascese poética é um dos tipos mais refinados de estratégias que descrevem a própria economia do desejo e seus impasses diante do fracasso de um gozo absoluto. Contudo, a ascese poética de Leonardo – e também de outros poetas, menos conscientemente ou claramente – é feita para desafiar a realidade determinada com a revelação de um eu determinante, ativo, que procura se indeterminar, sem deixar de ser eu: eu desejante. Só a inventiva elaboração que o *eu* faz da *vida* pode, inconsciente e conscientemente, estar à altura do enigma, do desafio e da força avassaladora do desejo. Só a mística ascética aceita levar a demanda do desejo às últimas conseqüências que a existência de uma vida pode alcançar. O asceta-poeta é o sacerdote do desejo e a Ecila[62] do gozo da língua[63].

Na vida sem ascese poética (asceses açambarcadas pelo mundo administrado, digamos assim), o eu é determinado e a essência do objeto é indeterminada. Na vida com ascese poética e mística, o eu procura a objetividade

da experiência trabalhando tragicamente as variáveis de sua subjetividade. Na experiência sublime, o eu se indetermina no contato imediato com o real e se torna absoluto, quer dizer, *real*. Para o eu se tornar indeterminado, ele deve ser capaz de se deparar, imediatamente, com o imediato. O texto poético é necessariamente parte da determinação do eu (há a materialidade, objetividade e exterioridade da linguagem e até do suporte), mas que só serve para encaminhar-se, impulsionar-se, em direção ao indeterminado imediato do eu sem sujeito, objeto nem Outro. O caráter autotélico da poesia presta o valioso serviço de, ao confundir os sentidos criando relações quase *imediatas* entre eles, *elaborar um simulacro do eu absoluto*[64], e a principal meditação (no sentido místico do termo) do sujeito autor, na sua experiência, é *mimetizar sua própria criação poética* se deixando levar pelo jogo com o eu, que o estende e o esgarça na reflexão consciente e inconsciente do criador com a criatura, reflexão iluminadora e inflamadora, em que Nasciso afoga sua própria máscara, ou melhor, o que dá no mesmo, se afoga em sua própria máscara. A mímese de si na obra poética configura o simulacro laboratorial da coisa-em-si no eu absoluto e, esbraseando os limites da subjetividade, dá ao eu a totalidade que a imaginação deseja mas não suporta. A materialidade da linguagem, que violenta e atrai a imaginação, é aquilo que também atrai o real, dando as condições de possibilidade para a luta erótica entre a imaginação e o real suscitar o gozo do delírio sublime.

Enquanto o desejo, que vejo no poeta como relativamente consciente, do eu não encontrar a experiência sublime e se tornar absoluto, nunca ele estará calmo. Mas a receita é calmamente fazer a língua se desesperar, dar a ela desespero poético trágico e delirante para, no vendaval dos sentidos, o furacão do absoluto aparecer no meio do eu. No centro do furacão, o esporte radical da molecagem e perversão da poesia dá ao eu toda a calma que ele precisa.

Notas

[1] FRÓES, Leonardo. *Vertigens: obra reunida (1968-1998)*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 59.

[2] *Ibidem*, p. 59.

[3] *Ibidem*, p. 158.

[4] *Ibidem*, p. 157.

[5] *Ibidem*, p. 216.

[6] *Ibidem*, p. 217.

[7] *Ibidem*, p. 157.

[8] *Ibidem*, p. 119.

[9] *Ibidem*, p. 130.

[10] *Ibidem*, p. 130.

[11] Essa questão da glória aparece no poema "Cirurgia da glória": "Os gomos de laranja do corpo eram cortados pela glória irrisória que tinha a proa do nariz levantada pelo mar (até o teto) de azulejos neutros e lúcidos. Uma resina de serenidade do peito era o que dava à embarcação sacudida o poder de ser de borracha". FRÓES, Leonardo. *Ibidem*, p. 244. O nariz empinado da glória sempre retira sua parte no corpo do texto, mas o mar da poesia, e sua ascese navegadora, mantém-se neutro, lúcido, ao "nível do mar", modesto. É a serenidade ascética que resiste com flexibilidade aos desejos menores de glória inscritos no próprio ato de escrever. "O reinado da rainha perpétua" exemplifica o aprisionamento ao próprio poder que pode condenar uma rainha, p. 258-9. Ver também RIOS, André Rangel. *Mediocridade e ironia: ensaios*. Rio de Janeiro: Caetés, 2001, p.45. Escrevi um ensaio sobre esse surpreendente livro que analisa em detalhe a relação entre obra, glória e mediocridade, GUERREIRO B. LOSSO, Eduardo. "Um lance de dedos. Análise sobre dois livros de André Rios". http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/pontodoc/lance_de_dedos.doc

[12] Em "A possessão evangélica", FRÓES, Leonardo, p. 277, há uma posição crítica em relação à evangelização da multidão no Brasil atual, "A multidão responde amém a tudo e a sua unanimidade", espalhando mais ódio do que o dito amor cristão: "Desconfiarei dessa paz belicosa?".

[13] "um doloroso apelo à invenção/ que nos possui, indústria solitária" FRÓES, Leonardo, p. 68.

[14] Os títulos de muitos poemas já assinalam uma aguda necessidade de notas, regras e fórmulas didáticas de práticas ascéticas: "Para um manual de preciosidades" FRÓES, Leonardo, p. 68; "Perguntas para recuperar a inocência", p. 58, "Introdução à arte das montanhas", p. 243; "Fórmula prática", p. 216.

[15] Se a mulher é submetida só parcialmente à castração, e por isso seu gozo é sem limite, o mesmo vale para a ascese mística moderna: para o poeta e o místico não há interdição ao absoluto, eles investem numa ascese cuja fatalidade é não deixar de não se inscrever no mundo empírico determinado e finalista, e toda a insistência da poesia no cotidiano, simplicidade da vida etc é um questionamento de seu modo de ser determinado, transformando o dado em dar-se. A indeterminação do absoluto é a mesma da mulher, que não é ser, mas um tornar-se. ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987, p. 26-7.

[16] A arte moderna experimenta e realiza o não-existente como encarnação da utopia impossível. ADORNO, T. W. *Dialectique négative*, Paris: Payot, 1978, p. 292-3, 305, 317. *Ibidem*, *Negative dialektik. Jargon der Eigenlichkeit*. *Gesammelte Schriften*, vol. 6. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, p. 366-7, 364, 400.

[17] Desenvolvo melhor esse problema em "Aventuras da máquina mística do pensamento. Montagem e desmontagem da filosofia de Hegel" GUERREIRO B. LOSSO, Eduardo. http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/ensaios/mistica.doc

[18] Há uma análise da teoria enquanto ascese no último capítulo de *Ascetic imperative*, "The ascetics of interpretation" HARPHAM, Geoffrey Galt, *Ascetic imperative in culture and criticism.* Chicago: The University of Chicago Press, 1993, p. 239-69, uma rica contribuição para observar o jogo de *tentação e resistência* que se desenvolve em cada imperativo sancionado pela teoria da literatura.

[19] HARPHAM, Geoffrey Galt, p. 20.

[20] FOUCAULT M.. *Histoire de la sexualité,* 3 vol. Paris: Gallimard, 1984.

[21] HARPHAM, Geoffrey Galt, p. 141.

[22] Foucault aponta que a modernidade de Baudelaire é um exercício onde a extrema atenção ao real é confrontada com a prática de uma liberdade que a um só tempo respeita o real e o viola; a modernidade não é só uma relação com o presente, é uma relação que se estabelece consigo mesmo; a atitude voluntária e engajada de modernidade é ligada a um "ascetismo indispensável". FOUCAULT, M. *Dits et Écrits Vol. IV*, p. 570. RAJCHMAN, John. *Foucault. A liberdade da filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987, p. 36.

[23] Ver nota 7, FRÓES, L, p. 157, onde ele parece tomar consciência de sua própria prática ascética escrevendo "noção do homem de ascese" mais de uma vez.

[24] Alguns setores da ascese da antiguidade, analisada por Foucault, deixavam manifestar-se disparates na escrita para melhor os reprimir. FOUCAULT, M. *Dits et Écrits Vol. IV*, p. 421-2.

[25] GROSSKLAUS, Götz; OLDEMEYER, Ernst; (Hrsg.) *Natur als Gegenwelt – Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur*. Karlsruhe: Loeper Verlag GmbH, 1983.

[26] Em "Perguntas para recuperar a inocência", percebe-se que é a dissonância imagética do delírio, com sua operação liberadora dos recalques, que procura a experiência de liberdade da infância: "A rua já pariu um susto...?". Dentro do disparate, contudo, há como encontrar certas mensagens. No seio das estranhas perguntas, fica clara a tentativa de evitar todos os perigos da perda da inocência que assaltam a vida adulta "Os olhos ainda vêem ou/ já se entregaram ao miasma das cenas?", e acaba duvidando se a inocência *resistiu* (palavra própria da estrutura ascética) escondida, ainda nua: "A inocência já era/ ou soberana resiste, ainda vestida?" FRÓES, Leonardo, p. 58.

[27] Daí todo jogo do livro "Sibiliz (1981)" com a fábula, alimentando a obsessão da poesia com a "coisa" tornando-a animada. A estória-prosa poética "O desdobre das bonecas", p. 111-115 faz de Ecila (a "Emília" [Monteiro Lobato] de Leonardo) uma espécie de personagem-infantil que protagoniza uma fábula psicológica ("Seu maior problema agora ... era explicar aos analistas ... que de simples esquizofrênica nata ela passava fisicamente a ser uma maluca tríplice"). Das feridas do corpo de Ecila, nascem mulherezinhas que vão se multiplicando e "atravessando seu corpo".

[28] FRÓES, Leonardo, p. 219-21.

[29] *Ibidem*, p. 220.

[30] *Ibidem*, p. 221.

[31] *Ibidem*, p. 219.

[32] *Ibidem*, p. 221.

[33] *Ibidem*, "Sibilitz (1981)", p. 221.

[34] Vale ressaltar que não há em Fróes humor fácil, aquele que serve *para-agradar*. Há, e em profusão, a ironia infinita do disparate, bekettiana, a experiência do riso onipresente, que ri de tudo e dilacera aquele que ri e faz de si mesmo um palhaço ou malabarista da linguagem: "onde, perdendo a vida, ganho esse lugar num trapézio/ rente às brincadeiras divinas", FRÓES, Leonardo, p. 87.

[35] O poema erótico "Escrito numa banheira" (p. 76) do livro "Esqueci de avisar que estou vivo (1973)"p. 55-84, percebe-se melhor a relação entre forma e dissolução sublime, onde o corpo feminino provoca o gozo justamente por ter forma, rememorando o ideal de experiência da infância:"o pacto/ que selamos nessa banheira/ cheia de espuma e de ilusão a aula/ de geografia corporal/ que vou tomando enquanto a mão te alisa/ e te refresca e te arrepia ... a busca/ de minha infância em ti por todaparte/

onde me arrastas como / a correnteza então daquele tempo". A associação do tempo presente com a infância, num ritual aquático onde o mitológico rio do tempo suspende a cronologia é conquistado mediante a sensação de beleza sublime proporcionada por uma forma palpável.

[36] O próprio desejo é ontologicamente desorientado e disperso. A constituição do sujeito é realizada em oposição à pulsão de morte que está na base do movimento do originário do desejo – é como Harpham interpreta Freud (ver *Ego e o Id* [1923] "IV As Duas Classes de Instintos"). A representação é já um esforço primário da consciência para lutar contra o gozo fora da linguagem, mas o recalque necessário dessa simbolização se transforma também num tipo de pulsão gratificante. Penso que a poesia de Leonardo, ao dar voz ao movimento do delírio, desmobiliza certos recalques para se tornar um mecanismo de liberar associações inconscientes trabalhadas esteticamente com fito de serem ofertadas a uma consciência que as deseja para seu alargamento, dando à mesma o gozo, na linguagem, de um fora-da-linguagem (que é paradoxalmente a "linguagem" do inconsciente), um êxtase que a um só tempo ameaça e satisfaz a consciência. HARPHAM, Geoffrey Galt, p. 52.

[37] FRÓES, Leonardo, *Ibidem*, p. 118-9.

[38] *Ibidem*, p. 219.

[39] HARPHAM, Geoffrey Galt, p. 118.

[40] "Aberto para os dedos de deus", FRÓES, Leonardo, p. 215 do livro "Assim (1986)" é um poema claramente ascético: se o eu poético não fizer tudo o que considera mesquinho ou frívolo " se eu ... não ficar lamentando/ a primeira oportunidade perdida, e se eu não der/ bola para os preconceitos que me reduzem..." e não perder a estabilidade psíquica "se eu não ficar completamente maluco/ por isso" ele manifesta o desejo de um contato com Deus de maneira formal, contrastando com a passionalidade dos místicos clássicos: "e o desejo de cumprimentar deus em pessoa". Essa (in)formalidade, típica do aparentemente paradoxal sublime anti-sublime moderno, tenta disfarçar a herança mística para melhor a atualizar. Um cumprimento não é uma veneração, apenas uma pequena saudação e promessa de introdução de relacionamento. Mas essa distância, que serve para afastar ligações com doutrinas e tradições religiosas dogmáticas, manifesta moderadamente, serenamente, o desejo do sublime místico, que é o maior dos desejos, o desejo por excelência, impondo uma simultânea e intensa lucidez delirante e consciência despersonalizada.

[41] "Sermon n. 12. Mon oeil et l´oeil de Dieu , c´est um seul oeil" In: ECKHART, Maître. *Traités et sermons*. Trad. Alain de Libera. Paris: Flammarion, 1995, p. 296.

[42] "e um gordo cachorrinho safado/ chamado Coração crescendo", FRÓES, Leonardo, p. 225. Esse tipo de poética do "absurdo", cujos exemplos se multiplicam na obra, mostram a conquista de nada fácil beleza sublime da arbitrariedade, que precisa, paradoxalmente, sobrepujar, resistir à tentação da pura arbitrariedade, que se esgota em si mesma. O próprio exercício de diferenciação das formas de expressão, que aumentam a sensação de arbitrariedade, é extremamente refletido e trabalhado. Esse trabalho do absurdo já foi bem percebido na constatação do surrealismo de que a escrita automática, para conseguir manter as dissonâncias imagéticas, precisa forçar sentidos contrastantes.

[43] Ver a nota 12 de Alain de Libera explicando esse ponto em ECKHART, Maître, p. 189.

[44] FRÓES, Leonardo, *Ibidem*, p. 222.

[45] BULHOF, Ilse N.. KATE, Laurens tem (ed.). *Flight of the gods. Philosophical perspectives on negative theology*. New York: Fordham University Press, 2000, ver especialmente a introdução: p. 1-58.

[46] *Ibidem*, p. 207.

[47] "A loucura me amansa – e estou atriste.", FRÓES, Leonardo, p. 173. Em todo esse poema assim iniciado, "Passagem para uma paisagem de caras" (p. 173-4), fica claro que há um indisfarçável contentamento como a loucura, que produz solitárias conexões estranhas entre imagens de animais, consideradas mais interessantes do que a vida social: "As vacas passantes passam perto da grota e uma cai no meu olho ... Estou atriste, não li as novidades da véspera, muitos entravam no botequim mas fiquei de fora. Vi porém um macaco, ontem, tal como hoje vejo a vaca que cai".

[48] FRÓES, Leonardo, *Ibidem*, p. 208.

[49] "Acabamos concordando, quando nos reunimos para discutir esse tema, que para dar-lhe credibilidade só a linguagem do sonho", FRÓES, Leonardo, p. 240. Embora dentro de outro contexto, essa afirmação confessa que muitas das estratégias de poetização dos exercícios de ascese de Leonardo só são possíveis ligadas ao signo do "sonho", como se fosse – e é – difícil assumi-las sem aviso prévio à censura consciente do leitor implícito. Contudo, essa estratégia se torna ela mesma uma poética do e para o sonho. Ela revela uma "consciência totalizada" sem diferença entre forma e fundo comum ao sonho e à poesia, tornando a consciência onírica e a poética profundamente solidárias. A estética da existência é a prática de um sonho de existência tornado possível na aproximação íntima e lúcida com a experiência do sonho. COHEN, Jean. *A plenitude da linguagem. Teoria da poeticidade*. Coimbra: Almedina, 1987, p. 246.

[50] FRÓES, Leonardo, *Ibidem*, p. 208.

[51] BAUDRILLARD, Jean. *As estratégias fatais*. Lisboa: Estampa, 1990, p. 113: "A lei impõe que produzamos, mas a regra secreta, jamais dita, escondida por detrás da lei, impõe que seduzamos, e essa regra é mais forte do que a lei". Nossa aproximação com o conceito de "regra", de Baudrillard, é aqui relativa. A regra existe por meio de um segredo nunca revelado, mantém-se numa relação dual, oposta à relação grupal, social, ou à idealização amorosa, e não se confunde com o sexo nem a libido. Na nossa leitura, há a sublime perversão do delírio ligada aos fluxos de energia libidinal de onde a produção se dá mediante rituais ascéticos de sedução na linguagem poética. Logo, há livres, diferentes, limitadas e específicas assimilações teóricas de Freud, Baudrillard e Deleuze que, lidos isoladamente, são essencialmente e voluntariamente diferentes.

[52] FRÓES, Leonardo, *Ibidem*, p. 160.

[53] Em "Didática do amor como insuficiência nervosa" há mais um auto-regramento do texto infrator da gramática para desestabilizar a pendência da subjetividade na língua: emprega-se o verbo na primeira pessoa do plural com o pronome no singular, alternando-se depois para a forma padrão (verbo no singular), num vai-e-vem. FRÓES, Leonardo, p. 153-5. O poema é longo, três páginas. A insistência provoca um efeito de instabilidade entre a dispersão da multiplicidade de agentes do eu e sua unidade. Mas a unidade, feita para ser ferida, fraturada "Sinto que eu somos uma espécie de choque./ Que eu somos uma espécie de fratura batida/ e que eu podemos tirar os personagens do bolso,/ como você gosta", p.153, não é aqui simplesmente abandonada. O "você" gosta do "nós-mim" porque gosta especialmente do "nós", mas o próprio "eu" não se satisfaz com pura dispersão: "Como a deusa da história,/ eu temos a unidade por alvo ... Minha procura sem promessa continua assim mesmo/ e no fundo desse amor eu não ligo muito pra ti", p. 154.

[54] FRÓES, Leonardo, *Ibidem*, p. 208.

[55] "'O infinito e a água': Alguns poemas de Leonardo Fróes através do sublime". GUIMARÃES, Daniel. In: PEDROSA, Célia. CAMARGO, Lúcia de Barros (orgs.). *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó: Argos, 2001, p. 123-48. Nesta bela e filosófica leitura de Daniel, temos até agora talvez o único artigo sobre Fróes em publicação acadêmica. Além de o autor ter esse imenso mérito, a análise do signo "água" e do sublime foi bem explorada. Mas nossa ressalva está toda na

"suspensão sujeito/objeto" (p. 144) que buscaria "um reencontro do ser com sua própria identidade" (p. 145). Toda sua análise se aproxima muito das pesquisas que desenvolvi em torno da poesia de Armando Freitas Filho. GUERREIRO B. LOSSO, Eduardo "Travessia cega de um desejo incurável. A experiência sublime na obra de Armando Freitas Filho". Dissertação de mestrado, Rio de Janeiro: UFRJ, 2002, nessa dissertação e em artigos anteriores. Mas percebemos que a tese da dispersão do eu, pouco dialetizada, se tornou um refrão teórico tanto das análises da mística quanto da literatura modernista e contemporânea, e exige ser repensada.

[56] Derrida relaciona Benjamin com Adorno na busca de ambos por "uma lucidez de um sonho" quando Adorno elogia a coragem de Benjamin de reunir a mística e a filosofia "pela última vez", e o que motiva Derrida a, por sua vez, elogiar Adorno e por ele *se sentir autorizado* a falar da "possibilidade do impossível". DERRIDA, Jacques. *Fichus. Discours de Francfort*. Paris: Galilée, 2002, p.19-20.

[57] *Ibidem*, p. 209.

[58] Uma consciência que não se possui, mas que se procura e se acha na condecoração final de todos os esforços ascéticos de renúncia e desprendimento de seres, coisas e afetos podemos achar nesse poema: "A independência absoluta de sua dor o castiga, mas despoja-o de sua dor e seus vínculos ... Cessa a ilusão da companhia ... 'Não sou a tua consciência', diz-lhe então uma voz. 'Ouça o que tenho a te dizer. Eu sou a Voz da consciência, que não se engana e nem te engana'". FRÓES, Leonardo, p. 322.

[59] Contudo, não se trata de um desejo histérico por êxtases, vertigens e espasmos sem fim. Tal experiência, em Fróes, parece ser sobretudo desejada com serenidade, moderada e intimamente, e o mais importante: não como um fim, mas como um *tornar-se* (o *werden* de todo o pensamento, freqüentemente místico, alemão) sem fim, cujo fim é a ilusão necessária de *permanecer* sem fim.

[60] RAJCHMAN, John. *Foucault. A liberdade da filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987. Aqui propõe-se uma reconciliação do dito primeiro Foucault, da transgressão sublime (p. 19-29), com o terceiro, da estética da existência (p. 29-37), se é que essas divisões existem, ou, até que ponto.

[61] "Sobre o conceito da doutrina-da-ciência ou da assim chamada filosofia". In: FICHTE, Johann Gottlieb. *A doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. A preposição "eu sou", em que o eu põe a si mesmo, funda um estado-de-ação no qual o eu é ao mesmo tempo o agente e produto da ação, sendo para si mesmo pura e simplesmente. Só quando o não-eu se contrapõe, o eu se define e se determina em relação à sua negação, p. 46-7. Quando o eu se põe a si mesmo, sem negação, ele possui a totalidade absoluta da realidade, p. 66. Todo o esforço ascético de Leonardo de retornar à consciência infantil e onírica almeja experimentar esse estado de ação sem constrangimentos, vivido pelo eu absoluto.

[62] Nota 25, do poema "O desdobre das bonecas", FRÓES, Leonardo, p. 111-5.

[63] Prefiro aqui dizer gozo da língua, em Leonardo, do que o gozo da *alíngua*, de Lacan, pois a alíngua é não-toda e é marcada pela falta. Pensamos que ascese poética, ao contrário da ascese propriamente monástica (que, lembramos, como afirma Harpham, é o paradigma da ascese da neurose), não se estrutura pela lógica da falta lacaniana, não pelo não-todo, e sim por todo-o-desejo-do-eu que aciona toda a máquina da consciência em prol de um encontro aberto com o gozo de todo-um-eu-não-todo, um eu indeterminado, que é o próprio gozo do eu. MILNER, Jean-Claude. *O amor da língua*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987, p. 25. Mas Milner afirma que a língua goza quando Dante serve a Beatriz, que, como mulher, goza (p. 81). Desconfiamos que haja aí uma relação de mímese diferenciadora. Leonardo, contudo, faz com a língua a mímese do delírio, próprio da figura de Ecila, ligada à estrutura do desejo simbólico pela criança-menina – uma espécie de *anima* junguiana da loucura do eu indeterminado.

[64] Na prosa poética "Vagante", creio que Leonardo procurou conceber no "vagante" seu próprio mestre – o personagem-mímese de um ideal do eu igualado ao eu indeterminado – sendo ele mesmo, uma espécie de Alberto Caeiro capaz da completa serenidade e da capacidade fantástica de atravessar paredes, simbolizando que a experiência do impossível, com as forças da loucura, é possível e real, possui "realidade bastante" (p. 130): "O rosto bom alegre ágil rarefeito ... Sim ele acredita que o viu atravessando paredes e que não foi ilusão ... Como se fosse uma questão de inocência. Que viu no estar absoluto de quem não tinha pressa, nunca se preocupava com nada e nunca se perturbaria com nada". FRÓES, Leonardo, p. 308. Logo, tal personagem representa o próprio ideal do eu do exercício ascético. O momento da, digamos, "iluminação mística", quando um personagem se desapega de tudo e encontra uma "liberdade infinita", está precisamente descrito em "O enterro do cajado", p. 322.

Resumo: O artigo procura analisar a obra (iniciada em 1968) de Leonardo Fróes – poeta brasileiro, ganhador do prêmio Jabuti de poesia em 1996 – a partir da idéia de que o escritor desenvolve uma estética da existência, em que a produção do texto está a serviço de uma ascese em busca da experiência mística sublime de um eu indeterminado. A proposta é que Fróes elabora uma máquina mística da poética ascética moderna, uma máquina de delirar e de tornar o delírio mesmo uma técnica de si, liberando e observando as agitações da alma não para refreá-las, nem para meramente nelas se perder. O caminho dessa ascese vislumbra um ideal de inocência que pratica a produção poética como uma grande brincadeira existencial e uma proximidade íntima com o sonho.

Palavras-chave: subjetividade, sublime, mística, sonho, poesia, loucura.

Abstract: The essay analyzes Leonardo Fróes' work (that begins in 1968) – he is a brazilian poet, winner of the Jabuti poetry prize in 1996 – throughout the idea that the writer develops an esthetics of the existence in which the text serves as an asceticism that looks for a sublime mystical experience of an indeterminate self. The attempt is to show that Fróes creates a mystic machine of the ascetical modern poetics, a delirious machine that makes delirious itself a self technic, observing and easing the agitations of the mind nor to stop them neither to simply be lost in them. This ascetical way sees an ideal of innocence that makes poetic production a great existential game and an intimate neighbourhood with dream.

Key-words: subjectivity, sublime, mystic, dream, poetry, madness.

RUBENS RODRIGUES TORRES FILHO: VERSO E AVESSO

Viviana Bosi*

I

Um aspecto que nos intrigou, quando começamos a ler a poesia de Rubens Rodrigues, foi o isolamento deste poeta em relação aos agrupamentos estéticos aguerridos de sua geração e contexto. Tendo começado a publicar no começo dos anos 60, nunca se ouviu falar de qualquer aproximação de Rubens – morador de São Paulo – com as vanguardas concreta ou práxis. Nem muito menos parece ter afinidade estética evidente com o neo-surrealismo um pouco beatnik centrado principalmente em Roberto Piva e Cláudio Willer. Além disso, não teve qualquer relação com o grupo formado à volta da Revista Civilização Brasileira advindo dos Violões de Rua – nunca fez poesia explicitamente política. E, apesar do gosto pelo coloquial e pelo trocadilho, não consta que tenha estabelecido qualquer contato maior com os chamados poetas marginais do Rio. Amizade com um ou outro (como se depreende de um poema em que se refere a Leminski – laço este, aliás, que mais ressalta a sua independência), ou a poetas ligados ao Massao Ohno, como Carlos Felipe Moisés ou Celso Luiz Paulini, aparecem na forma da sociabilidade intelectual, mas não constituem sinal de linguagem comum. Num sentido mais largo, porém, não está imune a alguns traços muito característicos de outros solitários da época. O isolamento lhe trouxe a vantagem da liberdade, como se pode depreender num depoimento seu em que se diz leitor influenciado por muitos, "de Jorge de Lima a Augusto de Campos". Justamente por não se identificar com grupos, pôde articular-se ao momento cultural de maneira ímpar.

Pretendemos recortar breves aspectos da poesia de Rubens Rodrigues Torres Filho, com a intenção de aproximá-lo do ar do tempo, a partir de um certo flanco. Motivou-nos a leitura de *Novolume* (1997) em que toda sua produção até aquela data foi recolhida.

Além disso, é necessário caracterizá-lo, desde logo, também como filósofo. Embora em entrevistas sobre a obra poética ele insista em tomar dis-

* Professora do DTLLC, FFLCH-USP.

tância em relação aos estudos universitários, tendendo a minimizar uma possível influência nos seus versos – como se o ranço acadêmico fosse indesejável neste espaço mais livre e subjetivo – tal hesitação atesta a profundidade de sua reflexão, que não se quer externa à fatura do poema. Não há "influência" dos conceitos filosóficos na sua poesia: isto se dá mediado pela imagem, pelo som, pela disposição mentada do material. Sua reflexão mais existencial embebe a criação poética, mas recusa todo pedantismo e artificialismo erudito, conscientemente, a ponto de termos a impressão, lendo os poemas, de que ali ele deseja desmanchar o falso sério ou "a baixeza das alturas" que a filosofia poderia incorporar à imagem de escritor.

Ao escrever artigo sobre Schelling, enfatiza o quão importante foi o símbolo em sua arquitetura de pensamento – algo que não meramente significa mas também é – : a imagem em que se dá o encontro da idéia e da coisa (o universal concreto), que não pode ser reduzido a uma explicação meramente conceitual. Comenta ainda a utopia schilleriana de reunir filosofia e poesia num só corpo, numa convergência em que "a filosofia reencontrará suas origens" alcançando "*fulgurationes* do infinito nas coisas finitas".[1] Enfim, escolheu, dentre os teóricos, aqueles que mais valorizaram a poesia como modo superior de conhecimento – sem que a diferença histórica tenha sido por isso apagada em anseios românticos de totalidade.

Nos melhores momentos, um trabalho fino com a forma quase que barra no leitor a percepção deste, como se a construção se submetesse antes a uma escavação do sujeito que expõe sua precariedade e mesmo se fere:

> O olho, vidro,
> voou em cacos. O que resta
> deste farol, a órbita vazia
> é certa fome irônica
> e algum câncer prolífico que a ataca.
>
> Já mordes no vazio, minha doença,
> debaixo do teu dente a polpa é escassa.
>
> ("acidente", *O vôo circunflexo*)

Começando o poema em versos de sentido quebrado e ritmo irregular, deixa entrever, quase a despeito seu, uma solenidade de alexandrino e epitáfio que parece escapar dos cacos anteriores, revelando de um golpe a tensão que consome sua poética.

O que consideramos a grande qualidade dos versos – esta autoconsciência que desvela o estreitamento e a vacuidade do indivíduo e de seu tempo, mordendo-se no osso – ou encontra a sua expressão cabal, como no poema acima, ou resvala no limite mais baixo, no trocadilho aligeirado, que consome os paradoxos em folguedos de pouco fôlego. Talvez essas oscilações se devam ao próprio horizonte de problemas que esta obra propõe, como “defeitos” inerentes à extensão constrita de seus movimentos.

II

Seguindo a sua produção por um fio cronológico, observamos que aparentemente Rubens saiu de um lirismo tardomodernista epigonal, praticado em São Paulo nos idos da década de sessenta, com influência francesa de um suave surrealismo amoroso éluardiano, e enveredou mais tarde pela concisão e pelo humor melancólico.

O modo como se deu o amadurecimento de sua forma de escrita particular não foi paulatino e gradual, tendo passado de uma linguagem mais elevada e rarefeita nos anos 60[2] a outra, predominantemente irônica e elíptica, a partir de 80. No segundo livro publicado, em 81, depois de dezesseis anos de silêncio editorial, os poemas indiciam uma produção realizada em diferentes momentos. Não sabemos quando foram compostos, pois não há datas apostas, mas o fato é que seus diversos tons e modalizações sinalizam uma fratura significativa, que depois se confirma nos livros posteriores, coincidindo em parte com o tipo de variação sofrida pela tendência aparentemente imediatista e anticonvencional característica dos anos 70. Talvez todo esse tempo sem publicar tenha sido sintoma de insatisfação com o estilo poético anterior.

Vê-se, coincidentemente, Cacaso e Chico Alvim também estrearem com livros afins a um modernismo já convencionalizado, em meados nos anos 60, e passarem abruptamente para o registro intitulado marginal nos livros posteriores, a partir da década de 70. (Claro que esse rótulo é cheio de imprecisões, e não corresponde totalmente ao que cada qual fez depois, e nem mesmo à sua produção completa daquele período. Mas serviu para definir um sentimento grupal nos anos 70 e esclarecer a atitude de crise mais existencial, uma vez que, a despeito de algumas veementes afirmações espontaneístas em verso e prosa, muitos poemas não confirmam o propagado desprezo à “literatura” – e nem mesmo prescindem dos tradicionais recursos poéticos).

Em Rubens, a presença do veio irônico do tempo o aproxima também de José Paulo Paes, Sebastião Uchôa Leite, das piadas mais leves de Leminski

e, como já sinalizado, do deboche de "marginais" intelectualizados como Cacaso e Chico Alvim.

Vôo circunflexo (este livro mais maduro de 81) é título que bem prenuncia o seu conteúdo: um alçar de asas discreto em transfiguração medida e refletida, que se alonga pouco e logo cai pesado sobre si mesmo:

As flores abrem asas de manhã
à noite pousa um súbito metal.

("Imitação de Mozart")

Um lirismo de breves lampejos, súbito desconsolado pelo entrave, mas que não desiste de existir nem de manter a consciência de que o vôo tem de ser curto, sob pena de incorrer em desmesura:

Um pedaço de síntese,
um arco,
um crescente, se tanto
no canto
do olho demora agora
por enquanto
por encanto.

("Elgin Crescent")

A tematização da precariedade da construção poética e de seu lugar pouco assegurado não o faz por isso negar a possibilidade do encontro de arco e lira, simbólico de luzes, posto que tenso e veloz:

(...) Amor,
feixe de nervos, doce harpa
tangida por rápidas ternuras,
bem sei qual esplendor tu sonhas com empenho
onde pousar, pacificado, teu marulho:

figura clara que na água iguala
o peixe ao vôo, lúcido de dor.

("Janela da lua")

Voar de peixe precisa ser rápido, mas nem por isso menos glorioso em sua brevidade.[3] A fresta possível para a anulação da gravidade, se é experi-

mentada em seu esplendor, não permite ilusões de eternidade. O que "pede licença para ser pássaro" é uma poesia de restrição: "Meu canto se agrada do agudo e do escasso." ("linguagem") e "O pássaro do poema/abre as asas, orvalhadas/ou molhadas de suor?" Uma pergunta que denuncia o cansaço mas também o desejo em relação ao próprio vôo poético, que se reconhece acanhado, quase sem fôlego, porém sonhador. Outra figura que se apresenta é da água contida, que flui e sem demora se estanca, imagem adequada para esse instante de abertura de asa que se recolhe tão logo se expande. Calhas, fios, navalhas – são outras palavras que balizam o corte e a condução estreita do espaço de liberdade. Mover-se para dentro é a única possibilidade naquela conjuntura de encolhimento político:

(O que vale: o salto
dentro
amadurece)

("pari passu")

Já a seguir, em "cantiga partindo-se", como em muitos poemas desse livro decisivo, uma posição humilde frente ao parco possível confirma esta postura sóbria e interiorizada frente à história:

Deixemos de lado o muito
que se perdeu nos abismos
entre a frase e o seu recado
e se esvaiu nesses vãos.

Um pouco ficou retido
nas malhas da coerência.
Dele tiramos paciência,
levedo de nosso pão.

A oscilação necessária entre afirmar a positividade do que se conseguiu e a percepção do que imensamente se esvaiu vem reverter, a todo momento, uma possível acomodação na tristeza resignada ou na euforia iludida. A partir daí se finca pé e se continua, embora reconhecendo sem comiseração o resultado parco possível.

N'*A letra descalça* (85), seu livro seguinte, Rubens se diverte parodiando formas poéticas consagradas num palavra-puxa-palavra e rima puxa rima. O humor bobo de piada velha predomina, quando o poeta alia a verve da

"sacada súbita" – como define Davi Arrigucci[4] a sua poesia – ao mal-estar. Já na abertura do livro:

> É tudo – solilóquio fascinado.
> É nada – solidão que se esvazia.
> É isto – pensamento pé na estrada,
> poeira ao sol poente. Pó? Pois ia.

O excesso de aliterações e ecos sonoros dá à quadra um ar gnômico de sabedoria proverbial. Forma gasta para tratar da percepção da desimportância de tudo, que revela a consciência secreta do "desejo decepcionado" da maior parte de sua "pois ia". Dele bem percebeu Cacaso: "Apesar do jogo lúdico e da gratuidade que percorrem o livro, e que são requisitos da criação artística, o seu virtuosismo parece disfarçar um niilismo mais profundo que vibra como uma sensação de vazio na experiência final do leitor."[5]

Um momento forte de desconfiança em si e no mundo encontramos em "(duplo) resíduo":

> Antigamente eu acreditava nos direitos
> de minha subjetividade soberana.
> Hoje em dia não há mais direitos nem esquerdos:
> um fio apenas, sem espessura,
> marca o limite do mundo.
> As árvores de Montparnasse – que sentem (na cor) o outono –
> tem mais folhagens que a alma.
> . . .

(e o poema continua com comparações entre o vazio da alma e a careca crescente...)

Aqui se desvela sem ilusões a queda dos tempos histórico, existencial, natural, para quem viveu 68 em Paris e lá foi amigo de Foucault. A desesperança irônica em relação a quaisquer projetos utópicos, no amor ou na política, torna-se cada vez mais assídua.

Já *Poros* (1989) é um livro alentado. A epígrafe de Burroughs resume o desejo de encontrar o que é vital e liberar-se de discursos alheios, alienados, além do âmbito do corpo: "Language is a virus from outer space. Listen to my heartbeat". O importante, posto que tacanho, o que existe, é esse ritmo do coração: como a voltar ao essencial ("Perto do coração não tem palavra?" diria Ana Cristina poucos anos antes – e não é casual a aproximação: ambos desconfiam dos discursos, da História, das aspirações grandiosas... e ela tam-

bém lia os beats, embora não Schiller, como ele: "Ah, quando a alma fala, já não é a alma que fala"...).

Esse título justamente remete à tentativa de contato num espaço restrito, como se a palavra fluísse de corpo a corpo. Sempre descrente em relação às sublimações da arte, nega o "inatingível esplendor" literário, no qual "o real se retira humilhado"("o lamento").

Retrovar (1993), o volume publicado a seguir, também vai nessa direção: o ritmo do coração e seu pulsar erótico ou solitário, desconfiado da palavra e de quaisquer sistemas. Um acolhimento sexual seria a mais alta realização. Mundo exíguo, na medida do umbigo, sua "filosofia" de vida é "o xis da dêixis":

> Aqui e agora
> o *now* e o *here*
> formam meu pícolo *nowhere*.
> – Onde é aqui? – implora agora
> (ambíguo umbigo) o que é.
> Aqui soçobra
> este *now* frágil.
> E agora, no fundo
> do poço, José?

Sem pesar (ou com pesar) o gosto pelos trocadilhos infames (now/here – nowhere, now – nau/soçobrar), o naufrágio acaba sendo fundo e estreito... Este modo chistoso de tratar da dor, seja da perda amorosa, seja da perda de horizontes, é mesmo o reconhecimento da derrota que nega toda miragem de felicidade, e apenas com as palavras irônicas resiste.

Assim, evita imagens elevadas... o que existe teria que ser sempre vitalmente corpóreo, uma vez que só o corpo salva (um pouco...). Há um despudor moleque aliado à descrença em salvações meta-físicas. Nisso Rubens se assemelha grandemente ao tom geral de sua geração que, na contramão das esperanças de mudança política dos anos 50 e 60, preferia naquele momento ater-se ao desmascaramento geral do senso comum opressivo, por meio da ironia esquiva, mantendo-se no lugar privado que lhe restava. Tal posto observatório, que prefere envolver-se pelo não envolvimento, era afinado com a reflexão oblíqua de sua poética.

Somos instados a nos defrontar, em muitos poemas, com a estrita aderência ao existente. O poeta despede, pelo deboche ou pela amargura, todo descolamento ou ilusão de transcendência. "Nada de novo, sob o sol" poderia ser o mote da obra. O aspecto lúdico de sua poesia que, por vezes, paro-

dia formas tradicionais como o soneto, reforça o esvaziamento da cultura letrada, tornando-a derrisão e *trash*. Se Schiller reputava como fundamental para a qualidade da sátira a distância que revela entre real e ideal, aqui houve uma aproximação resignada entre ambos, a partir de um envelhecimento dos tempos (que Hegel consideraria prenúncio do final da poesia, em direção dialética à filosofia...).

Como contraponto, um poema sério e belo é "um toque", tentativa contida de expressão que já se sabe fadada ao fracasso:

> Estive
> algumas vezes só
> como um rochedo
> batido pelas bestas ondas verdes
> do mar adjacente. Só
> é como estar ausente
> no centro exato. Limita por dentro.
> O céu redondo, capa impermeável
> ou sobretudo lírico, acrescenta
> um toque de ironia
> ou de clemência: ave,
> algumas vezes chuva,
> no mínimo uma estrela.

Aqui, o ritmo em staccato e os cortes drásticos dos versos dificultam a enunciação corrente, reiterando a impossibilidade da comunhão. As imagens não promovem encontros: o rochedo não se consola com as ondas ironicamente aliterativas do mar, ou com os limites opressivos do horizonte em que até a estrela que ali brilha iluminando sua solidão é fixa e portanto paisagem inútil. Tanto por fora como por dentro o lamento sem refúgio ou consolo reconhece sua impotência. O "solitude récif étoile" de Mallarmé, ponto de partida, não encontra amigos na proa para o brinde nem acredita no lirismo que enfuna velas de viagem. Há uma subtração no tom, pois o isolamento não se deu apenas em relação ao mundo, mas igualmente em relação a si mesmo. A pedra é ausente de si, matéria que não interage, imóvel. Alcançada pela água ou pela luz, não é permeável em relação a um mundo estrangeiro a si. Ave, chuva, estrela e onda movem-se no céu e no mar, mas não podem alcançar a pedra, alheia a tudo "que na vida é porosidade e comunicação". Assim, justamente as imagens mais costumeiras da lírica romântica que Rubens estudou, que reúnem homem e cosmos em símbolos (como a realizaram Goethe e Schiller), são atualizadas ao revés, no laconismo severo de enjambements tristes.

Mas poemas assim pungentes são raros. No geral, dessacralizar é a norma: um humor até escrachado que pretende voltar ao simples do "paradise revisited" corroendo ilusões de sublime. (Um parêntesis: a nosso aviso, a ironia hoje, ainda que descenda do poema-piada modernista ou do ouriço romântico apresenta um tom algo diferente: um contraste menor com o "alto" ou "ideal". Em Drummond de *Alguma Poesia*, em Oswald e em certo Murilo, o humor ou o chiste apontavam para o desconcerto entre norma e realidade ou entre indivíduo e sociedade, mas ainda a água da modernização não era tão poluída quanto a partir de meados de 60, quando a nova ironia de Paes e Sebastião se afirmou. Daí para frente, o horizonte do futuro torna-se cada vez mais apertado e, especialmente com os marginais, desencantado. Cremos que Rubens cultiva o lúdico cético dessa nova onda dos "pós-utópicos". Por outro lado, se haveria alguma semelhança entre sua poesia e a dos marginais – pelo viés do descompromisso aparente com as "instituições sociais e culturais", nele isto não se deve a algum tipo de entusiasmo juvenil e sim, ao contrário, pelo ceticismo que nem no próprio – ceticismo – acredita).

III

Em *Poemas Novos* (1994-97), mais recente, é nítido o elogio do instante, a procura do aqui e agora que ao menos não busca falsa transcendência. Tentativas além são desqualificadas como risíveis, imprecisas. Por outro lado, o lugar do instante é magnificado como possibilidade de irrupção do novo. Não se perdeu de todo a esperança:

> É novo, escandaloso, está nascendo.
> Ouve bater a pálpebra do instante.
> Claro, calcula
>
> a mínima distância, esse exagero
> imperceptível, clássico. Paisagens
> anteriormente anônimas recuam.
>
> ("ato primeiro")

Assim, em alguns momentos, como esse dos primeiros poemas do livro, há um clima de entusiasmo. Estaria Rubens batizando um novo tempo de criação poética? Sim e não: logo se manifesta a ambivalência. Já em "elogio do oco", a seguir, suspeita da honestidade dos cheios, preferindo a estes a transparência do vazio.

E após, em "após o sinal do bip", reconhece:

Primeiro era melhor (valia mais)
querer o nada que não querer nada.
Sem merecer uma sequer vírgula digna
agora a vida acaba, a vida cabe
em muito, o máximo, de pequenez,
a vida apequenada.
Chegou um tempo em que não se quer nada
e o menor querer levará o prêmio,
o prêmio estímulo do melhor mínimo –
e esse é o máximo. Com isso
estamos, e o estar com isso
é tudo – combinação paupérrima e binária.
Atendo ao telefone disso tudo.
Só posso responder com o ocupado.

Este "não querer nada" se tornou mais importante do que o "querer o nada" nesta "vida apequenada" em que seguimos ocupados em ações desimportantes e sem horizonte, perdendo tempo ao telefone, miudamente esperando uma promessa que não se cumprirá. Há aqui uma recordação esmaecida de Drummond ("Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus./ Tempo de absoluta depuração.") mas sem o mesmo teor de angústia e altura, pois o poeta dá de ombros para o mundo... Como já dissemos, há, por vezes, um excesso de paródia num mundo gasto. Zen irônico que curte o presente possível, o *carpe diem* humilde de "anjos pedestres". O livro também achincalha com a filosofia, desde os gregos, restando ao final uma afirmação nada assertiva da existência como único reduto.

Como se Rubens exultasse até mesmo com a simples vivência do instante mas logo corroesse tal fugaz felicidade com a percepção desiludida de que, na verdade, só nos restou a impossibilidade de uma vida como busca de sentido. Por isso seus chistes tem um lado meio tolo, até chato.[6] Pois conformar-se sem sentimentalismos ilusórios seria o que nos sobrou no espaço exíguo. Conclusão paralítica, aporética, sem síntese dialética futura.

Porém, – e aqui abro um parêntesis para duas citações – percebem tanto Fernando Paixão quanto Abrahão Costa Andrade que não se trata de desistência ou fraqueza esse recolhimento ao instante mas problematização irônica do lugar da poesia. Há forte autoconsciência existencial e histórica em sua obra. Diz o primeiro:

> Estamos diante de um poeta vigoroso, em que se revela, desde a primeira vista, uma astuta capacidade de ganhar distância em relação às dobras do mundo. Como? Podemos responder com seus versos:
>
> Em nome do poema
> estar aqui e rir. Ser pequeno,
> andar aceso: por qual vão
> se consumir? Prezado rio das coisas.
> qual dos dois: fluir, florir?
> . . .”
>
> (“poema sem nome”, in *Poros*)
>
> Duas perguntas colocadas nestas poucas linhas. Sabe o poeta que, para incandescer a língua, é importante escolher o vão certo por onde correr o poema, voltado para o riso ou para o toque lírico. Escreve, pois, uma peça que interroga a si mesma. Mas, vale a pena alertar, não observemos nesse ato uma vocação narcísica para a metalinguagem. Pelo contrário, aqui a dúvida se enuncia por força de um rigor que não se deixa baratear. Ao enunciar o dilema, o autor zela por um sentido de integridade que também questiona o lugar do poema frente à circunstância (“nem sei se o banal espreita/com malícia, devagar”), como que fazendo um acerto de contas.”[7]

O “poema sem nome” teve a sorte de encontrar um segundo leitor interessado, que lhe dedicou análise reflexiva, da qual quero extrair o trecho inicial, muito a propósito do que aqui relevamos da poesia de Rubens Rodrigues:

> Esse poema se constrói sob uma advertência, a epígrafe de Pedro Morato: “Vê que teu verso não ande aceso/onde anda a noite”, aliás muito eloqüente. Pelo contraste entre a clareza (“aceso”) e a escuridão (“a noite”), sugere-se que o verso, passível de ser claro, se acautele nos lugares freqüentados pela escuridão. Se tomarmos essas palavras pelo que elas indicam de presença de luz e de seu contrário e tomamos “luz” como indicadora do que abunda, ao passo que a escuridão seja a ausência ou escassez, a epígrafe então pediria que o poeta fosse avaro quando o tempo fosse, por assim dizer, de vacas magras.[8]

Assim, a poesia de Rubens recusa-se a abandonar seu posto de vigilância no escuro, que mimetiza para compreender, ao invés de ofuscar-se na luz. E, apesar da compressão do cotidiano, afirma “Estar aqui e rir”. Posto que sabe “Ser pequeno”, ainda assim se pergunta se a poesia pode “fluir, florir” sem cair no “banal” que “espreita”. E conclui adiante no mesmo poema, com verve resistente:

> Se caio
> é sem sair do lugar.

Mas, por outro lado... será esta uma constatação de fundo de poço onde não há espaço para mais um fim de túnel? Então, a graça trágica consiste no vôo das palavras que recaem sobre si mesmas, recusando alçar-se falaciosamente além do horizonte possível, e nos oferecendo a outra insuportável face.

E isto, nada mais do que isto, é poesia: *Eppur si muove*.

Notas

* O texto contou com a leitura de Ivone Daré Rabello e Fábio Weintraub, aos quais devo o privilégio do diálogo crítico, raro e precioso, e a ambos agradeço a agudez da atenção e os comentários certeiros, que espero haver honrado.

[1] Torres Filho, R.R. "O simbólico em Schelling" São Paulo, *Revista Almanaque*, n. 7, respectivamente pp. 91, 92, 96. Tendo se dedicado toda a vida aos estudos acadêmicos, Rubens tematiza, em seus ensaios, questões ligadas à arte – especialmente por tratar, o mais das vezes, das idéias dos pensadores do grupo pré-romântico e romântico alemão.

[2] *Investigação do olhar* (1963); *Nem tanto ao mar* (1965) e *Poema desmontável* (1965-67) – ambos incluídos em *O vôo circunflexo* (1981).

[3] E este já é o terceiro exemplo de dístico final em decassílabo com rima interna ou ecos toantes neste artigo.

[4] Em resenha sobre *Retrovar*, *O Estado de São Paulo*, 30/10/1993.

[5] Brito, A. C. "Poesia e universidade" em Areas, V. (org.) Cacaso. *Não quero prosa*. Campinas e Rio de Janeiro: Ed. Unicamp e Ed. UFRJ, 1997, p. 258.

[6] Esta é, aliás, a opinião de Adorno sobre as piadas de Beckett – um tipo de humor que não faz rir, dado o esgotamento da vida e a "dialética da paralização" (em "Trying to understand Endgame", *Notes to literature*. Nova York: Columbia University Press, s/d).

[7] Em "O trapezista pensando", prefácio de *Novolume*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 14.

[8] Andrade, A. C. "Angústia da concisão" in *Rodapé*: crítica de literatura brasileira contemporânea, n. 1. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, p. 97.

Resumo: O artigo procura compreender aspectos da trajetória poética de Rubens Rodrigues Torres Filho, especialmente no que tange a certas formas irônicas relacionadas à postura do sujeito em horizonte de estreitamento histórico.

Palavras-chave: Rubens Rodrigues Torres Filho, poesia brasileira contemporânea, ironia.

Abstract: The article attempts to understand some aspects of Rubens Rodrigues Torres Filho poetical journey, wich is especially concerned with certain ironic forms related to the subject's attitude towards a horizon of historical narrowing.

Keywords: Rubens Rodrigues Torres Filho, Brazilian contemporary poetry, irony.

CAETANO VELOSO – APONTAMENTOS A PASSEIO

Francisco Bosco*

A obra de Caetano é o lugar, por excelência, *onde a canção brasileira se pensa*. Pensar a música popular brasileira, pensar a cultura brasileira, pensar o Brasil foi um traço que marcou sua geração de compositores, mas em nenhum outro projeto estético da música popular encontra-se a canção brasileira se pensando como em Caetano, onde o intertexto, o pastiche, as citações são apenas algumas das manifestações mais explícitas dessa canção que pensa a canção brasileira, e cujas manifestações mais sutis podem-se observar a cada gesto, a cada interpretação, a cada escolha de repertório.

*

"A forma custa caro" – dizia Valéry. A idéia não tem preço: a idéia é a pré-condição da forma, e é imponderável. A forma é uma questão de tempo, trabalho. A idéia é o que se espera; a forma, o que se busca. Impressiona, em Caetano, a capacidade inesgotável de gerar idéias. Canções onde caiba uma idéia; a fala, por onde passam várias; um filme, para abrigar a multidão. Mais precisamente, é como se, por trás de cada gesto, cada movimento do corpo dançante, cada letra, cada melodia, cada interpretação, e sem prejuízo de sua materialidade e expressividade – pelo contrário, conferindo-lhes máxima expressão – houvesse sempre *a idéia*. É como se, no limite, todo gênero e suporte que ele pratica tendesse *ao ensaio*.

*

Velha e impertinente questão: "a letra de música resiste no papel, desamparada da música?". Impertinente, porque a letra de música deve ser pensada na totalidade da estrutura de sentido a que pertence – a canção – e é assim, de resto, que ela costuma se apresentar publicamente. Mas as letras

---

* Francisco Bosco é doutorando em teoria literária pela UFRJ, letrista e escritor, autor de *Da Amizade* (7Letras, 2003), entre outros.

de Caetano, se propostas publicamente na condição de texto impresso, sem música, revelam uma força muito própria. Deformadas – pois a forma se projeta na totalidade da canção, de que a letra é apenas parte –, elas brilham de um outro valor que não o da forma: uma força ética.

*

Força ética: não apenas figurar a vida, mas afirmar um conjunto de valores. Ética: valor. Para Caetano, destaco: a experimentação existencial, a liberdade, a pluralidade, a miscigenação.

*

E recusar o álibi – sempre. Não ceder à sua tentação: a de transferir – ao país, ao mundo, ao outro – a responsabilidade por um fracasso, uma incapacidade qualquer. Pensar e agir, crítica e afirmativamente. Recusar, acolher – mas sobretudo propor. Sempre pedir licença, nunca deixar de entrar.

*

Querer, querer. A vontade – e o desejo.

*

A obra de Caetano: sua força ética manifestada esteticamente.

*

Certa vez, logo após terem assistido a um show de Tom Zé, Paula Lavigne disse a Caetano: “Tudo que você faz pode ser interessante; mas isso aí é diferente: isso é genial”. A meu ver, essa é uma declaração das mais precisas sobre Caetano. Caetano diz repetidas vezes que tem uma espécie de talento potencialmente múltiplo, que tornou-se cantor e compositor por acaso, que poderia – pode – ser cineasta, escritor, crítico de cinema, etc. Esse talento potencialmente múltiplo não cessou de se manifestar desde que o acaso fez com que a canção popular se tornasse, digamos, sua atividade principal: para sua canção convergem e a partir dela se lançam o pensamento sobre o Brasil, o pensamento sobre a canção, o pensamento sobre o cinema, o cinema, a

literatura, etc. Mas é justamente esse múltiplo "poder ser" que se incompatibiliza com a noção de gênio (pensada radicalmente): o *ingenium*, dom natural, não admite a escolha e seu corolário, a multiplicidade; o gênio é antes da ordem do irremediável e da incisão – não da escolha e do abarcamento. Diria portanto que Caetano não é genial, porém ilimitadamente brilhante. Assim, o fato de freqüentemente lhe proscreverem o exercício da multiplicidade – "Caetano não é intelectual", "Caetano não é cineasta", "Caetano não é poeta" –, aparece, não apenas como manifestação de um ressentimento (o que na maioria das vezes é), mas como falta de percepção crítica, uma vez que, ao querer condenar sua multiplicidade, encerrando-o em um lugar específico, acabam por perder seu lugar específico, que é a multiplicidade.

*

(Caetano, de certo modo, mostra-se de acordo com essa leitura. Em entrevista recente – 2001 –, perguntado se se considerava um gênio, ele responde: "Não. (...) Porque um gênio precisa (...) ter um grau de *concentração* que chegue a isso. Sou muito *disperso* para isso" (grifo meu). E, em seguida, com uma fala de que acolho o humor e a provocação, mas não os desdobramentos teóricos, pelas razões expostas no fragmento anterior, arremata: "Tenho certeza de que não sou gênio, mas tenho a impressão de que poderia ser, se tivesse me dedicado e se ainda quiser me dedicar – embora já esteja suficientemente velho para talvez desistir de pensar nisso. E isso é a confissão da pessoa mais pretensiosa que existe, o cara que diz: 'Não sou gênio, mas poderia ser, se quisesse'". A meu ver, em suma, não: o incisivo "dever ser" da genialidade é precisamente o que não está ao alcance – por estar aquém: o dever precedendo a escolha – do múltiplo "poder ser", do brilhantismo plural de Caetano.)

*

Caetano educador: ele disse, em entrevistas, que, se fosse para escolher outra profissão, ele seria: *professor*.

*

Barroco: como a Bahia de Vieira e Gregório, de Glauber, Waly, Ubaldo. Barroco – o que quer se expandir. Seu barroco: a fala excessiva, inestancável,

a canção que quer exceder-se no mundo, de dentro para fora, e que se excede em si, de dentro para dentro, incontida: os versos que parecem não caber na frase melódica, as idéias que parecem não caber no canto, a prosa que parece não caber na poesia. Mas – o veneno e o antídoto: o senso de medida, a concisão, a economia: a Bahia de João.

*

Uma utopia tropicalista: a pluralidade cultural. Inventar um público, uma sociedade que soubesse fruir, desimpedida, das manifestações artísticas e culturais mais diversas que ela mesma produz: do iê-iê-iê ao samba, do bolero ao baião. Caetano realiza a pluralidade em sua existência individual, mas a realização coletiva permanece distante: o regime do "ou" impera na definição social das identidades. A cultura é heterogênea – manifestações diversas ocupam ao mesmo tempo a cena – mas os indivíduos o são menos: grupos, "tribos", baixo grau de abertura e experimentação. Caetano lança mão de argumentos artísticos (como em sua defesa de Sandy, cantora, segundo ele, de afinação comparável a uma Elis Regina) e sócio-históricos (como no caso dos que abominam a "axé music", processo em que ele enxerga uma espécie de recalque histórico que remonta à escravidão) para afirmar o valor de determinadas manifestações culturais. Entretanto, o "passe-livre" da pluralidade pode simplesmente evocar uma variada tipologia semiológica: há signos para se refletir, há signos para se distrair; há canções para dançar, outras para ouvir; há filmes para lembrar, novelas para esquecer. Por que, afinal, a monocultura semiológica? Certamente, a cultura de massas privilegia os signos distrativos, o regime generalizado do *fait-divers*, mas não se deve jogar fora o bebê junto da água suja: nem sempre se quer o denso, nem sempre o raso; nem sempre o sério, nem sempre o engraçado; nem sempre o afeto, nem sempre a razão; nem sempre a crítica, nem sempre a distração.

*

Citar, mas geralmente não para, através da autoridade da palavra alheia, reforçar o sentido das suas próprias palavras; tampouco para esclarecer, determinar o sentido do citado acomodando-o em um contexto: citar, como estratégia de choque, pororoca – *polifonia tensiva*.

*

(Ouço, acidentalmente, na casa de um amigo, uma canção que adoro: "It's a long way", do disco *Transa*. Penso no *Poema Sujo,* de que ela parece uma versão miniaturizada – o estar no exílio, a reconstrução evocativa do lugar amado –, e lembro de uma declaração deliciosa de Caetano sobre sua experiência de escrever letras em inglês: "(...) é uma loucura escrever letra de música na língua dos outros. A gente nunca sabe se está dizendo o que está dizendo. (...) Mas acontece que, além de irresponsável, eu sou muito curioso. De modo que não me é difícil escrever essas letras de música em inglês: o que me enlouquece é a curiosidade de saber o que elas dizem".)

*

Para recorrer a um paradigma "clássico" da estética – apolíneo / dionisíaco –, o paradigma "clássico" que lhe é correlato na música popular brasileira: Chico Buarque / Caetano Veloso. Chico é um arquiteto da canção: suas letras são "redondas", sua sintaxe não deixa arestas, as rimas, virtuosas, estão sempre no lugar – nada sobra. Chico está do lado da escrita – mesmo quando para se produzir um efeito de fala –, do tempo da escrita, do trabalho – para se produzir um efeito de facilidade –, da rasura que se depura em perfeição. Caetano, como aquele outro, americano, "has given up all attempts at perfection". Caetano está do lado da fala: é sujo, inacabado, excessivo, cheio de pontas, estilhaços – as coisas sobram ou faltam (há exceções, é claro; que se pense, por exemplo, na perfeição, na extremada escrita de uma letra como a de "O Quereres"). É fragmentado, mistura indistintamente suas palavras às de outros, cita, cola, parodia, é às vezes obscuro, opaco. Para mim, na canção brasileira, quem mais se aproxima dele, em muitos sentidos, e sobretudo na grandeza ética-estética, é: Cazuza.

*

Há pelo menos duas possibilidades de uma letra de música ser excelente: 1) quando ela serve à música, potencializa a música e é por ela potencializada, mas não a ultrapassa, não chega a ter uma espécie de existência para além da música; 2) quando a letra, sem nunca deixar de servir à música – pois a letra é parte de uma totalidade de sentido: a canção –, entre-

tanto a excede, atingindo uma espécie de existência para além da música. Não hierarquizo essa tipologia, pois tomo como critério avaliador a totalidade da canção; mas quando se diz, por exemplo, que Caetano é um "grande poeta", penso que isso se refere a esse excesso de suas letras, essa sua capacidade de, sem nunca abafar a música, falar ao mesmo tempo mais alto que ela: letras que são, ao mesmo tempo, menores, iguais e maiores que a canção – letras que cabem na canção, mas não se deixam reter por ela. A poesia seria, assim, esse excesso, esse *a mais* da letra que faz com que ela possa se destacar *da* canção (guardo na memória diversos trechos de letras de Caetano sem que me lembre da melodia), e se destacar *na* canção (a letra nos atinge, nos toca, nós a compreendemos e a guardamos a cada vez que ouvimos a canção). A poesia seria o que fica quando a canção cessa.

*

A ironia e o amor. Mais o amor.

*

Certa caricatura pública diz que ele "gosta de tudo". Não exatamente – o modo de Caetano é antes o amar do que o gostar. O gostar, como na definição que Andy Warhol deu ao pop ("ser pop é gostar das coisas"), é um modo de leve adesão, despreocupada, irrefletida: curtir, concordar com seu tempo, privilegiar o deslizamento à resistência. Caetano gosta, é certo, mas sobretudo ama; seu gostar não cessa em si, porém se encaminha ao amor: o amor é a relação reflexiva com as coisas, é a compreensão das coisas dentro de um processo histórico em que estão em jogo, sobretudo, as possibilidades do Brasil. O Brasil é o lugar do amor em Caetano: é sua pedra-de-toque, ele ama a partir da relação de tal coisa (uma canção, um filme, um estilo musical, um projeto político) com o Brasil. O Brasil é o horizonte do pensamento de Caetano, e de seu amor. Entre o gostar e o amar, há uma diferença profunda: a diferença da profundidade – gostar é uma disposição de fazer coincidirem as superfícies – a de nosso corpo com a do mundo –, já o amor é um comprometimento, um laço, nosso corpo irremediavelmente ligado a um outro, à sua história, a suas potencialidades, a seu destino. Em Caetano, a história, os possíveis e o destino do Brasil.

*

O amor nasce de uma perícia: "quando você sente as sutilezas da qualidade" – "nervo por nervo".

*

Uma fundamental ambivalência: estar dentro e fora dos acontecimentos, o palco e a platéia, o público e o privado, o protagonista e o crítico.

*

A pluralidade, para mim a mais importante das lições: o samba e as vanguardas, o território e a desterritorialidade, a periferia e a metrópole, a zona norte e a zona sul, o "brega" e o experimental, os livros e a televisão, o cinema e a canção, a cultura e a transgressão – meu coração vagabundo quer guardar o mundo em mim.

*

Incômodo: talvez o afeto por excelência que seu discurso costuma provocar. O incômodo é o estado afetivo decorrente do discurso ambígüo, no limite indecidível. O indecidível é, para alguns, insuportável, e assim preferem desqualificá-lo como logro, enganação, ou mero oportunismo político (não tomar uma posição "clara", unidirecional). Pelo contrário, é preciso chamar a atenção para a dimensão política do indecidível: toda a arrogância, todo o autoritarismo são fundados na crença em uma verdade; a dúvida, benefício do pensamento livre, tem enorme importância política.

*

Caetano não erra esteticamente: característica de uma obra que se forja a partir de um profundo senso crítico. É, ao mesmo tempo, intuitivo: suas intervenções críticas – sobre o Brasil, os EUA, o mundo, a música brasileira, etc. – trazem a surpresa de um rápido deslocamento de perspectivas. A canção popular é crítica; a reflexão crítica é intuitiva. Ambas têm relevância, descortinam novas possibilidades. Mas a turma do "cada macaco no seu galho" protesta...

*

Um elefante incomoda muita gente. Um leão incomoda muito mais.

*

(Waly certa vez lhe disse: “Deus não dá asa a cobra, mas pra você ele abriu uma exceção”.)

*

Vejo seu rosto. 61 anos, eu acho. Envelhecer é triste – mas disfarçá-lo o é ainda mais: também aqui álibi nenhum, nenhum querer parecer mais jovem. O querer, sim, ser jovem. Pois não existe o “mais jovem”, mas simplesmente: o jovem, disposição irredutível à passagem do tempo. O, para mim, admirável: não há nele – em seu rosto, em seu ser – qualquer sinal de envelhecimento moral. Os erros não se acumularam. Nenhuma dívida a pagar. A história é a riqueza. O mundo está sempre começando. Vejo seu rosto – luminoso. A mesma mistura de ternura e quase-insolência.

*

Escrevendo sobre o que nos é mais importante, mais íntimo, talvez estejamos na verdade escrevendo sob *isso, atravessados por isso, a partir disso que de alguma imprecisa maneira já nos tornamos. Tenho um amigo, grande escritor, para quem ensinar é a maior das artes. Concordo inteiramente. Esse texto é uma aproximação – na direção de uma espécie de balanço ético –, não poderia dizer exatamente de Caetano, mas do meu contato com ele: coisas que ele não necessariamente ensinou, mas aprendi com ele.*

Resumo: Através de apontamentos que visitam diversos aspectos da trajetória pública de Caetano Veloso, o presente texto procura enfatizar o caráter intensamente crítico de uma obra que, radicalizando a complexidade do fenômeno da música popular brasileira, configura-se como o lugar, por excelência, onde a canção brasileira se pensa, de onde partem intervenções sobre a cultura, posicionamentos éticos, e onde reconfiguram-se, portanto, questões sobre alta e baixa cultura, poesia e letra de música, etc.

Palavras-chave: Caetano Veloso, obra reflexiva, música popular brasileira, poesia, letra.

Abstract: Passing through diverse aspects of Caetano Veloso's public trajectory, the present paper aims to emphasize the intensely reflexive character of a work that, radicalizing the cultural complexity of brazilian popular music, takes form as the privileged site wherein brazilian popular music reflects about its own cultural process – a work whence come critical interventions about brazilian culture, ethical positions, finally, a work in face of which it is necessary to rediscuss themes such as high and mass culture, poetry and lyrics, etc.

Keywords: Caetano Veloso, reflexive work, brazilian popular music, poetry, lyrics.

A LETRA MÚLTIPLA DE ARNALDO ANTUNES, O PEDAGOGO DA ESTRANHEZA

André Gardel*

Os processos de mudanças nos modos de criação, reprodução e propagação dos objetos de arte ganharam força e definição no Ocidente a partir de dois fatos culturais distintos: a ampliação do império da indústria do entretenimento no mundo globalizado, que comercializou, contaminou e refuncionalizou a idéia mesma de arte, e a cisão profunda que os movimentos de vanguarda causaram nos padrões artísticos ao forcejarem seus limites formais, com senso de ruptura e inovação, aprofundando modernamente a pesquisa de linguagem iniciada pelos românticos, principalmente os da Escola de Iena, até o extremo da comunicabilidade. Contudo, se tais mudanças nos modos de conceber, reproduzir e propagar arte propiciaram desenvolvimentos diversificados na produção estética contemporânea, jamais conseguiram estabelecer canais de recepção em comum, antes criaram certas distâncias aparentemente sem atalhos como, por exemplo, o abismo existente entre a produção de experimentações estéticas e o aumento progressivo do público no universo da cultura de massas.

Alguns artistas e movimentos na música popular comercial brasileira tentaram, direta ou indiretamente, diminuir o fosso existente entre experimentação formal e ampliação de público. A obra de Arnaldo Antunes, apesar de se inserir nessa tendência de nossa música popular, não se parece, no geral, com nenhuma das propostas anteriores. Há algumas semelhanças, no entanto, com a obra de Caetano Veloso, pelo modo sistemático com que vem conseguindo construir pontes duráveis sobre o rio que separa o biscoito fino do gosto popular. Outra aproximação viável com o poeta baiano origina-se no fato de ambos terem algumas de suas raízes fincadas na poesia de vanguarda concretista. Mas, a partir daqui, afora a constatação óbvia de que ambos são grandes poetas, começam as diferenças, pois da mesma forma que Caetano parece ter posto em prática na cultura de massas, com atitudes e

---

* Doutor em Literatura Comparada pela UFRJ, Professor da UniverCidade, autor de *O Encontro entre Bandeira & Sinhô* e compositor de música popular.

compromissos vitais, as idéias antropofágicas oswaldianas, Antunes parece ser antes um desdobramento *pop* de linhas inventivas desenhadas pelo concretismo.

Parece apenas. Arnaldo não é mais um epígono dos concretos, sua postura estética é, na verdade, pós-concreta, aponta para um novo rumo a partir do movimento, assim como os três líderes iniciais do concretismo renovaram-se seguindo caminhos posteriores particulares e revitalizantes. Mas a base é uma só: o instrumental lingüístico e semiótico; a inserção da escrita ideogramática na escrita alfabética, que incorpora a estrutura analógica à lógica discursiva ocidental, subvertendo sintaxes, núcleos vocabulares; a pesquisa gráfica revitalizando o verbal; a contaminação multimeios; a poesia visual cronstrutivista; a *proesia*; a busca isomórfica de significação entre signo verbal e referente, similaridades fônicas e ambigüidades semânticas etc. Base que é solo nutritivo para outras notas e atitudes entrarem e se desenvolverem. Como, por exemplo, quando Antunes se refere ao que ocorria no processo criativo dos compositores de música popular brasileira nos anos 90, acabando por apontar para alguns de seus próprios desenvolvimentos pós-concretos: “a incorporação orgânica da diversidade”, “o trânsito livre entre as diferenças como uma realidade cultural, a partir da qual se cria”. Ou, ainda,

> Muitas coisas que se apresentavam como projeto na visão de Oswald foram digeridas e viraram ação, processo, atitude, quarenta anos depois, com o movimento tropicalista.[1]

Poderíamos usar este mesmo trecho do texto citado acima, apenas trocando os sintagmas “na visão de Oswald” e “o movimento tropicalista” por “no concretismo” e “a obra de Arnaldo Antunes”, para definirmos, com certa semelhança, a importância do diálogo que o ex-Titã estabeleceu com a vanguarda paulista dos anos 50. Arnaldo Antunes é um *verse-maker*, um compositor de música popular, um artista plástico, um *performer*, um cantor, um poeta *verbivocovisual*, um escritor-crítico, um artista multimídia. Sua postura diante dessa diversidade é tanto de localizar a especificidade de cada código quanto de permitir as suas intersecções criativas, a partir de uma linguagem sem grandiloqüências, que coisifica as palavras e foge de qualquer lirismo excessivamente subjetivado, lamuriento, vivendo, para usarmos uma expressão de sua autoria, no “apuro em procurar clareza e (na) certeza de que tudo é impuro”.[2]

E mais, Arnaldo Antunes tem um duplo movimento particular que se alarga, a um só tempo, em retroprojeção, para as bases e, em outra perspectiva, para incorporações posteriores dos concretos: a sondagem do lado lúdico-

primitivo da obra de Oswald de Andrade, quando este afirma que "Há poesia na dor, na flor, no beija-flor, no elevador",[3] na prática de uma poética que existe nos fatos culturais, sem conceber, contudo, qualquer projeto nacional-popular, pois sente-se um habitante de Lugar Nenhum,[4] um cidadão do planeta com uma brasilidade específica, desejoso de fazer, como diz em entrevista, uma "música pop que tenha o maior nível de penetração de massa possível"[5]. Com a meta didática e comercial de ampliar seu público, mas que isso se dê como uma continuação, em bases globalizadas, da diversidade de interesses, discursos, interferências, culturas e ritmos introduzidos pela Tropicália na mpb. Como uma criação que navega na confluência dessas instâncias, enfrentando de modo plural e muito pessoal o jogo artístico que se desdobra da dialética contemporânea entre novidade e tradição. Arnaldo pondera:

> Vejo como maneira positiva essa coisa cultural de ter informações do mundo, todo um futuro auspicioso pode vir disso. O Brasil, pela tradição cultural de ter passado pela antropofagia, pelo tropicalismo e tal, é um país muito dado a esse tipo de convivência natural das diferenças.[6]

O movimento mais constante nessa poesia, com isso, é de busca de uma possível brasilidade desterritorializante, desfolclorizante, modulada pelo intuito de desentranhar o incomum do comum. Tal procedimento vai do microestético ao macrocultural, presente nas unidades mínimas significativas da materialidade poética, na reconfecção inventiva de máximas e ditos populares, na inserção de experimentos de vanguarda na indústria do entretenimento, nas suas propostas de diálogo artístico intersemiótico etc. Em todos os níveis ecoa sempre o mesmo bordão: "transformar o óbvio no inesperado." Esta idéia é ratificada em outra entrevista, quando Arnaldo sentencia que quer se esmerar em "trabalhar dentro da cultura de massas, da linguagem *pop*, mas sempre empurrando um pouco o padrão do gosto comum para o lado da estranheza"[7].

Trata-se de um trabalho de desconstrução que se insinua como a contraface pós-moderna, reciclada, do espírito e olhar *primitivistas* das vanguardas. O frescor originário do "bárbaro tecnizado de Keyserling"[8] transmodela-se nos olhos livres recriativos do estranho acústico/eletrônico de massas, atravessados pelo desejo desreprimido, *interessado*, mas não especializado, em produzir uma "criação contaminada de vida, contaminando a vida"[9] e que, ao mesmo tempo, sofra a interferência de várias áreas do saber. E esse é o modo como se dá o projeto de *convivência de diferenças* em sua obra pós-concreta de fundo desterritorializante. Na sintaxe *staccato* de Arnaldo:

> Uma música que não é brasileira, nem americana, nem africana, nem de nenhuma parte do planeta porque é. Do planeta todo. Fechando os olhos fica mais fácil da gente escutar. Ela.[10]

Apesar, ou até mesmo por isso, da sugestão de anulamento de um dos sentidos para perceber melhor um outro na citação acima (*Fechando os olhos fica mais fácil da gente escutar*), Arnaldo Antunes é o pedagogo da estranheza poética na sociedade brasileira contemporânea de massas. Na verdade, realiza em sua *práxis* poética a proposta de um movimento sinestésico que se desborda em multiculturalidade e multidiscursividade: códigos distintos vistos como mundos distintos inter-relacionáveis, mundos distintos ouvidos como códigos assimiláveis, linguagem e vida interagindo em contágios incessantes, vários campos de conhecimento em trânsito, desviando seus sentidos, readiquirindo força na migração poética, na interação de noções na imagem.

A crise de sentido que a modernidade trouxe consigo, implodindo a idéia de uma "correspondência unívoca entre uma palavra e aquilo que ela representa", que "(...) é também uma crise da verdade", não pode significar para o poeta "obscurecimento ou ineficiência comunicativa", pois "a clareza de uma mensagem depende agora, mais do que nunca, de um uso apropriado", reflete Antunes[11]. Tal uso deve se dar na encruzilhada aberta por sua obra entre vanguarda e comunicação de massas: injetar estranhamento numa ambiência que, para funcionar, exige o já assimilado, o estável, a não-novidade, e, ao mesmo tempo, embeber positivamente de cotidiano múltiplo, diálogo, clareza, fluxo vital a complexidade formal, o trabalho com a linguagem.

Sua pedagogia da estranheza se desdobra de muitas maneiras. Na configuração performática de sua imagem pública, uma mescla de informações culturais contrastantes que surge nas roupas formais que usa, geralmente pretas, entre o *design* executivo e o quimono, no corte exótico do cabelo meio *punk* meio *clean*, nos anéis artesanais, primitivos que traz e apresenta nos dedos. A dança que realiza nos remete à *biomecânica*, um sistema de interpretação criado no teatro cubo-futurista russo por Meyerhold, em que os atores misturavam movimentos de exatidão e esquematismos extremados, recuperando as cadências da produção do operário na indústria com um espírito despojado e "um humor clownesco"[12]. O uso da voz entre o canto, o berro e a fala, alternando timbres, apresentando em algumas canções um grave cavernoso em contraponto intencional com a padronização do gosto popular nas canções pelas vozes mais agudas. Na sonoridade e arranjos de seus CDs que freqüentemente apresentam timbres orgânicos interagindo com ruídos mecânicos, ritmos nacionais com música *techno*, *rock*, *pop*, me-

lodias e sons transnacionais, instrumentos inventados dialogando com instrumentos convencionais usados de modo inusitado etc.

A *griffe* de moda *Ellus* desencadeou toda uma campanha publicitária de seus produtos para o outono-inverno de 2001 a partir de uma frase de Arnaldo Antunes: "o corpo é para ser usado"[13]. Explorando mais este novo meio de veiculação poética, através de caligrafias e desenhos estampados em roupas usadas por modelos que aparecem em "outdoors, muros de colégios, fachadas de museus"[14], o poeta expande sua estranheza pela cultura comercial hegemônica *major*, ampliando seu universo de trabalho, dando nova dimensão a seus poemas. O mesmo acontecendo no comércio *minor*, com a criação de poemas verbais/visuais para estamparem almofadas de ervas aromáticas, vendidas na loja paulista *Baobá*, especializada em tecidos feitos em tear.

Máquina lúdica

A poesia de Arnaldo Antunes se organiza como um tipo de máquina lúdica que não se esgota no modelo barroco. É um duplo do mundo e se insere nele, e o traz simultaneamente para dentro da máquina poética: jogos de espelhos deformantes, refratários e reflexos; alternâncias de peças; pares opositivos em tensão ou complementariedade; planos se sobrepondo, justapondo, se atravessando; movimentos circulares; rotações sobre o mesmo eixo; câmaras de ecos e reverberações; reutilizações desfuncionalizantes; reescrituras palimpsésticas; desdobramentos de pontos de fuga. Tudo é signo e há a perspectiva de que os signos sejam tudo. Nesse universo os entes têm entidade, são seres e se relacionam enquanto tal, de modos diversos: por associações inesperadas, similaridades, analogias, esbarros iluminadores, presença pela ausência, afirmação pela negação, sistemática científica.

A linguagem, ao mesmo tempo em que implode suas camadas de significação, busca se construir com clareza expressiva, muitas vezes encenando poeticamente a coerência de esquemas lógicos rigorosos. Quer mapear o conceito nos mínimos espaços ou multiplicá-lo ao infinito como em *Escurississíssimo*, do CD *Paradeiro*: "escuríssimo/ escurississíssimo/ escurissississíssimo/ escurississississíssimo/ escurissississississississi...",[15] chegando ao inapreensível, ao inaudível, pela hipertrofia do senso, que encontra sempre seu oposto. É barroca conceptista nessa busca por uma superfície expressiva que se quer clara, mas que existe cheia de malabarismos lógicos, e, também, pela concepção poemática rotativa de peças alternantes. É construtivamente moderna pela negação dos excessos líricos sentimentais e emotivos, pelo jogo reflexo entre

sujeito da enunciação e eus múltiplos, pela incorporação paródica irônica (muito embora sua contraface positivada, a paródia que se desdobra em canto paralelo tenha maior incidência), pelo uso refigurado do popular, principalmente das máximas, adágios, clichês expressivos, locuções coloquiais, gírias, palavrões. E é *pop* quando quer afirmar, segundo suas próprias palavras, "a potência das letras diretas, das melodias fáceis e das batidas primárias", pois "nem tudo que se tem se usa", combatendo...

> ...um tipo de pensamento que supervaloriza a complexidade, enquanto parâmetro de qualidade artística. Confunde precariedade com pobreza, sinteticidade com banalidade, acabamento com concepção.[16]

Arnaldo trabalha com livros-conceito, CDs-conceito, que se configuram como uma proposta, um projeto de idéias que atravessa e organiza, por contaminação lógica ou poética, cada parte da obra. *Nome* (1993), seu primeiro CD, vindo à luz também como vídeo-home e como livro, conceitua o jato que principia o verbo, a gênese descarnada do mundo, que funda o ser ao nomeá-lo. Imagens, fotomontagens, poemas visuais, gráficos, plásticos em formas geométricas se inter-relacionam com as letras no encarte do CD. A primeira foto/letra chama-se *Fênis*, musicalmente apenas respiração e programação eletrônica, o renascer da criação, é uma espécie de buraco negro branco, um sorvedouro das letras vermelhas, que levam para outra dimensão[17]. E que propicia a apreensão de diálogos internos à obra, intratextuais, a partir da idéia mágica de início de aventura, mudança de mundos como, por exemplo, o "Abre-te, cérebro"[18] paródico que descortina o livro *As Coisas* (1996), e a epígrafe de Dante, '*Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*', que inicia o poema *Inferno*[19]. A palavra *Fênis* sugere ainda, por similaridade fônica, a palavra *pênis*, tanto que está escrita com *s* e não com *x*, permitindo a leitura de que uma cópula som/letra, *fênis*/buraco negro branco, música/imagem engendrará o primeiro *Nome*.

A letra seguinte do CD é *Diferente* e faz uma arqueologia poético-filosófica da estranheza criativa, no mito do Eterno Retorno dos seres diferentes que "falam outra língua pela nossa voz", "que fazem companhia mas estamos sós", mas que "têm os olhos grandes para ver melhor/ eles têm a boca grande"[20] . Em jogo intertextual com a famosa passagem da fábula de *Chapeuzinho Vermelho* – em que o lobo-mau se traveste de vovó esperando a netinha na cama e esta, reparando na diferença de formas na vó/lobo, exclama e pergunta sobre tais estranhezas, com o lobo respondendo que olhos boca orelhas nariz são grandes para usar melhor os sentidos –, são introduzidos os

nomes, os seres da linguagem poética que se constitui de nomes no mundo, que vão querer *comer* o mundo. A imagem de origem do estranho que interage com o poema no encarte é a de uma foto de um feto nos meses iniciais, gerado da cópula letra/som, que se assemelha a um *ET*, flutuante no cosmos, no líquido aminoácido, no nada.

Em *Fora de si*, do CD *Ninguém*, no trecho "eu fico oco/ eu fica bem assim/ eu fico sem ninguém em mim."[21], o uso do verbo na terceira pessoa, *fica*, inicia a trajetória de relacionamento do estranho com o outro e faz do eu ele, do criador criatura, do sujeito expandido romântico voz lacunar cabralina, do ser existencial linguagem poética, a partir da contribuição milionária de todos os erros oswaldianos. Por outro lado, a terceira pessoa materializa a saída de si, cristaliza a presença/ausência do outro, e o ente ninguém se torna o mesmo. Na verdade, como em *O seu olhar*, do mesmo CD, "o seu olhar seu olhar melhora/ melhora o meu"[22], alteridade e mesmidade atuam juntas na compleição do ser. Pois, em *O Buraco*, do CD *Silêncio*, "o buraco ensina a caber/ a semente a não caber em si"[23], e caber em si pode ser ficar preso no *Buraco do espelho*, do mesmo CD, que não dá acesso ao lado de cá, à comunicação com o mundo: "Mesmo que me chamem pelo nome/ Mesmo que admitam meu regresso/ Toda vez que eu vou a porta some"[24], ou ficar sem comando, como no poema *sem com*, do livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*: "sem/ mim/ ando/ com/ igo/ sigo/ sem/ com/ ando[25]. A semente que cai no buraco, o encontro, produz o *nós*, poema do mesmo livro: "eu e você/ sob o mesmo nós/ dois, sóis/ sob o mesmo pôr/ (o enigma do amor)/ do sol/ onde todo o contorno finda"[26], e aí sair de si pode significar o paraíso, como na canção *Paradeiro*, do Cd do mesmo nome: "Haverá paraíso/ sem perder o juízo e sem morrer?"[27].

Mas há também um nós tribal, comunitário que se apresenta na poética de Arnaldo, é o nós da letra da época dos Titãs *Comida*, ou de *Volte para o seu lar*, do CD *Um som*. Na primeira letra, é porta-voz inserido em uma coletividade que exige alimento para o corpo e para o espírito, dinheiro e prazer, uma cidadania inteira e não pela metade: "A gente não quer só comida/ A gente quer comida, diversão balé/ A gente não quer só comida/ A gente quer a vida como a vida quer"[28]. E que critica os que se inserem na vida social já pronta, sem questionamentos, se mantendo na rotina adestradamente, como na letra de *Tudo em dia*, do CD *Domingo* dos Titãs: "Vou ter conta no banco, vou trabalhar no escritório/ Vou tomar um chopp, vou tomar sorvete/ Vou tomar remédio, que maravilha/ Vou casar e constituir família..."[29] Ou como em *Família*, também da época dos Titãs: "Janta junto todo o dia/ Nunca

perde essa mania...”[30]; mantendo o *status quo* de uma *Cidade*, do CD Paradeiro, “sem céu mas/ com paisagens portáteis”, em que miséria, desigualdade social, abandono, ineficiência das forças públicas, violência, sucesso e moda banalizante, compõem um quadro vivo contraditório e inumano: “lixo de domingo entupindo o bueiro/ cascas de banana nas calçadas da fama/ crianças para enfeitar as praças/ mas não têm cama/ camelôs fugindo da sirene/ sob o sol a pino/ o sangue da chacina/ escapou da jaula do jornal de hoje/ com a pose da sessão *fashion*...”[31].

A letra que define o lugar de fala dessa tribo de excluídos, cujos componentes nem choram, sorriem ou seguem à toa, procurando a realização de uma cidadania fundada em outras bases, é *Volte para o seu lar*. A crítica é à boa educação: “Nos dias que tem comida comemos comida com a mão.../ Nós rimos alto, bebemos e falamos palavrão”; e também à catequização e orientação recebida sem crítica: “Falamos a sua língua mas não entendemos seu sermão.../ Não temos perspectiva mas o vento nos dá a direção...”. Os elementos que podem desagregar alguém do grupo são “a polícia a doença a distância ou alguma discussão”[32]; portanto, sem a religião oficial ou os valores oficiais, contra a polícia, “contra o que for hereditário”, como na letra de *Hereditário*, da época dos Titãs[33], com modos próprios, longe dos padrões ilustrados de educação. A tribo imaginária, com isso, pode se inserir no paradigma das vozes culturais marginais, desreprimidas, que se entremostram na pós-modernidade sem mediações paternalistas, distantes da cultura hegemônica, das idéias nacionais unitárias, dos valores iluministas burgueses, querendo afirmar sua diferença e estranheza particular no concerto de vozes globalizadas, e que no fundo é apenas mais um outro modo de vida coletiva convivendo no planeta.

Tudos

Tudos (1990), seu segundo livro, é a semiose realizada, o signo-coisa. Máquina de desconstruir o mundo e tecer poemas. Permitindo que tudo esbarre em tudo. Na primeira orelha do livro há uma foto avermelhada de um bico de filhote de pássaro muito aberto, faminto de alimento regurgitado, a comida esperada trazida pelo pássaro mãe. Essa imagem pode ser lida como uma metáfora da reciclagem contemporânea do excesso de informações transnacionais e interdiscursivas que a obra realiza, não mais apenas a antropofagia modernista, o desejo de devorar o melhor do outro para construir uma identidade própria, mas o tênue contorno identitário mutante e

reordenável contemporâneo, alimentado por uma mescla seletiva multitemporal e desterritorializada das vozes do mundo. Fome de todos os tudos, todos os mundos, discursivos, culturais, científicos, de todas as formas de vida. As antigas totalidades especializadas e unidades-coisas se misturam com o líquido digestivo da mãe criação e alimentam, híbridas, os poemas do livro. Na última página, uma fotomontagem do poeta com cinco bocas sobrepostas num rosto composto só de bocas, todas com um leve sorriso saciado. A deglutição polifágica do mundo criado e do mundo incriado, do mundo da natureza e do mundo astrofísico, dos nadas e silêncios, de *Tudos*[34] discursivos refeitos em linguagem contaminada, transdisciplinar e artística, duplo do universo em semiose infinita sob as leis paradoxais e reconfigurantes da poesia.

No ato de desentranhar o poético do não-poético, Arnaldo Antunes negocia com métodos, vocábulos e composições das ciências naturais, principalmente a física e a biologia. Nessa contaminação com as ciências – César Lattes diz que "A ciência é uma irmã caçula (talvez bastarda) da arte"[35] –, o poeta *pop* possui um antecedente ilustre na poesia brasileira em Augusto dos Anjos, de quem, aliás, musicou um poema, *Budismo Moderno,* no CD *Ninguém* (1995). O conceito microbiológico de cultura: "bactérias num meio é cultura" se distende para o macrobiológico da vida dos animais em geral na natureza: "o girino é o peixinho do sapo", ou domesticados: "o bigode é a antena do gato", e de corpos que se tornam estranhos/ comuns ao meio, as situações culturais humanas: "...o silêncio é o começo do papo/...a batalha é o começo da trégua/...o desejo é o começo do corpo...", na letra/poema *Cultura*, do CD *Nome.* O método experimental de observação dos fenômenos, estimulando a descoberta de leis ou princípios, é expresso por fórmulas poéticas em que entes e espécies se misturam dentro da realidade: "o cabrito é o cordeiro da cabra", entre o fantástico e o natural: "papagaio é um dragão miniatura" ou se humanizam: "...o pescoço é a barriga da cobra.../...as raízes são as veias da seiva..."[36].

O cultivo dos signos parece se dar sob influxos da física moderna, em que as coisas são probabilidades de eventos, ondas de energia, caminhos de uma teia dinâmica interconectada, sem partes estanques, objetos sólidos ou determinismos. O universo é um todo composto sem dualidades demarcadas. O observador assume uma importância fulcral nesse contexto, uma vez que apreende o mundo de um modo específico, sem compromisso com uma única realidade. No poema/letra *O macaco*, do CD *Nome*, uma encenação lúdica desses eventos apreendidos como energia, numa linguagem que parodia as construções lógicas científicas, ocorre na medida em que refunda

genealogias evolutivas de espécies: "...o homem veio do macaco/ mas antes o macaco veio do cavalo/ e o cavalo veio do gato/ então o homem veio do cavalo..."; ou semelhanças que definem gêneros: "...as crianças parecem com micos/ os papagaios falam o que as pessoas falam/ mas não parecem pessoas..."; mais uma vez na perspectiva da mistura de *culturas*: "...pessoas se parecem com peixes/ quando fazem bolas de chiclet/ macacos desaparecem/ peixes parecem peixes/ micróbios não aparecem/ todos se parecem/ pois diferem.[37]

A ciência que desponta na obra de Antunes é *A ciência em si,* nome da letra em parceria com Gilberto Gil que se encontra no CD experimental artístico/religioso/científico do compositor baiano, *Quanta.* A ciência ela mesma, método e linguagem de prospecção do mundo: "...Se toda coincidência/ Tende a que se entenda.."; e mito da razão: "...E toda lenda/ quer chegar aqui..."; mas é também, de modo complementar, a "...ciência da *abeia*/ da aranha e a minha/ (que) muita gente desconhece...",[38] da letra de João do Vale e Luiz Vieira, a ciência do criador que "...não se aprende.../a ciência apreende/ A ciência em si".[39]

Se nos permitirmos a leitura de mais uma camada de significação do sintagma *ciência em si* como uma obra musical clássica definida em seu tom, *em si,* juntaremos as duas acepções, pois *si* é a última nota de nossa escala modelo de música, o limite da altura do som padrão, metáfora do extremo epistemológico da ciência na civilização material ocidental, a ciência em seu limite, atingindo, com isso, seu oposto complementar, a arte, o sintagma se realizando assim como oxímoro, com dois semas em tensão. As duas versões da ciência apreendem realidades, são formas de ver e recortar o mundo, de construir linguagens, daí a importância de se desmitificar a idéia evolutiva, poetizando a ciência: "...Se a crença quer se materializar/ Tanto quanto a experiência quer se abstrair..." Com isso, ambas podem se tornar modelos em diálogo, se permitindo a convivência no *trans*, ao assumirem seus limites não-absolutos, distanciados de perspectivas teleológicas e da obstinação de uma verdade única: "...A ciência não avança/ A ciência alcança/ A ciência em si".[40]

A desconstrução poética da ciência como evolução, com finalidades totalizantes, emerge também da apreensão da entidade *silêncio*, a partir de uma ordem regressiva, involutiva da história, dos produtos materiais inventados pelo (ou próprios do) homem, com palavras desierarquizadas definindo fases, chegando até aos primórdios dos tempos na letra/poema *O silêncio*, no CD do mesmo nome: "antes de existir computador existia tevê/ antes de existir tevê existia luz elétrica/ antes de existir luz elétrica existia bicicleta/ antes de existir bicicleta existia enciclopédia/ antes de existir enciclopédia

existia alfabeto/ antes de existir alfabeto existia a voz/ antes de existir a voz existia o silêncio/ o silêncio...”[41]. O silêncio precisa ser resgatado em meio ao mar de ruídos contemporâneos, por ser “a primeira coisa que existiu”. A educação dos sentidos implicando na audição de “um silêncio que ninguém ouviu”, no micro e macrouniversos, na vida e na morte, nas partes internas e externas dos seres: “...astro pelo céu em movimento/ e o som do gelo derretendo/ o barulho do cabelo em crescimento/ e a música do vento/ e a matéria em decomposição/ a barriga digerindo o pão/ explosão de semente sob o chão/ diamante nascendo do carvão...”. A letra termina com a voz poética retornando aos dias de hoje, pedindo atenção educada e apaixonada ao silêncio-signo presente/ausente em tudo: “...vamos ouvir esse silêncio, meu amor/ amplificado no amplificador/ do estetoscópio do doutor/ no lado esquerdo do peito esse tambor”[42].

Lugar (in) comum

O multiculturalismo pulsando no que a Antropologia chama de cultura material, cujo conhecimento traz o social para o âmbito do sensorial, aparece na personagem transnacionalizada, “anjo sem asa”, que “segue a moda de ninguém”, “moda tem a sua só”, da letra *Na massa* do CD *Paradeiro*. Mesclando informações diversas, lixo reciclado, fantasia de carnaval, badulaques múltiplos, o poeta compõe um tipo híbrido: “... roupa de princesa/ em pele de plebeu...”, nas falas e nomes de coisas: “...vai de my cherri/ vai de mon amour.../ manto de garrafa pet.../ óculos Ray-ban/ raios de tupã...”, nas roupas: “...no corpo collant.../ camiseta de Che Guevara.../ de biquíni xale bata ou avental.../ turbante importado/ lá de Bagdá.../ México chapéu cabana.../ tanga de miçanga fina...”, nos apetrechos: “...jóia de bijuteria/ lantejoula e purpurina.../ ou com lenço de cigano.../ capacete de bacana.../ gargantilha no cangote.../ plástico metal/ árvore de natal...”, no corte de cabelo: “passa de cabelo moicano” e nos movimentos: “...anda de abada/ dança o bragada...”. Pele e roupa se confundem: “...usa a roupa da pele da/ roupa da pele da roupa...”, numa construção exterior que sugere o interior ao mesclar produtos arcaicos e *high tech*, vetores das relações sócio-culturais, procurando uma identidade, uma diferença “na massa”, mas que também se desconstrói na medida mesmo em que “some na massa”[43].

O nome do livro *dois ou mais corpos no mesmo espaço* (1997) nasce da reconfecção de um adágio popular oriundo da física, de que dois corpos não podem ocupar o mesmo espaço. Entretanto, no mundo da poesia o impos-

sível se concretiza, a expressão ressurge com as palavras que a compõem sobrepostas num mesmo espaço, numa espécie de ilusionismo gráfico na página do livro. Redesenhar sentidos nas frases-feitas, como se fossem massa de modelar, é um dos procedimentos recorrentes na poesia de Arnaldo Antunes. Não foi à toa que regravou *Lugar comum*, canção de João Donato e Gil, no CD *Ninguém*, cuja letra indica que o "lugar comum", ao invés de ser abandonado ou encarado com indiferença, pode vir a ser o ponto de partida para o incomum: "beira do mar/ lugar comum/ começo do caminhar/ pra beira de outro lugar...[44].

No livro *Psia* (1986), feminino, segundo o autor, do ruído oral significativo *psiu*[45], também corruptela da palavra poesia, ratificando o mergulho radical na coloquialidade, uma das fontes modernas de sua poética, a frase que abre o livro é uma espécie de diálogo com o bordão popular *Quem com ferro fere, com ferro será ferido*, colocado em xeque a partir da mudança do tipo de metal que fere: "Quem com ouro fere?"[46]. A expressão *Ponha a mão na consciência*, que chama a si quem perdeu a razão por motivo qualquer, aparece revigorada em tom libertário na letra *Consciência*, do CD *Ninguém*: "tire a mão da consciência e meta/ no cabaço da cabeça/ tire a mão da consciência e ponha/ no buraco da vergonha..."[47]. Em *Decida*, do CD *Um som*, as expressões de situações limites *Ou dá ou desce* e *é agora ou já*, aparecem invertidas e reempenhadas: "...Decida/ Ou desce ou desce/ Ou dá ou dá/ Decida/ É agora ou já/ É agora ou já..."[48]. A máxima *liberou geral*, que usualmente tem o sentido popular de vale tudo, de mundo às avessas das inversões carnavalescas, reconcebida na letra *Macha Fêmeo*, do CD *O silêncio*, vira "liberal gerou"[49], sugerindo o significado politicamente correto que o mundo liberal propiciou à questão das sexualidades alternativas.

Alguns poemas circulam com roupagens diferentes, em diferentes veículos expressivos, numa reconfiguração intratextual que reforça a idéia de máquina lúdica em que as peças se alternam na produção rotativa de significados. Nesse universo dinâmico, impulsionado por energia vital, o verdadeiro *Inferno* (poema do livro *2 ou + corpos no mesmo* espaço) é o não-movimento, o não-reciclado, tudo o que pára e acaba: "Aqui a asa não sai do casulo, o azul/ não sai da treva, a terra/ não semeia, o sêmen/ não sai do escroto, o esgoto/ não corre, não jorra/ a fonte, a ponte/ devolve ao mesmo lado, o galo/ cala, não canta a sereia, a ave/ não gorjeia, o joio/ devora o trigo, o verbo envenena...". No entanto, como se fosse uma paisagem passageira, a terra devastada vivida ou vista da janela também, de algum modo, passa. São universos paralelos da existência e da criação, ambivalentes. A circulação pelo e a apresentação

do *Inferno*, onde o verbo *envenena*, significa compreensão da complementariedade das coisas no mundo, mesmo que seja para negá-lo: "...como uma foto, a vida,/ sem saída, aqui,/ se apaga a lua, acaba/ e continua"[50].

A letra da música *Quero*, do CD *Ninguém*, reaparece como palavras de cartazes lambe-lambe colados num muro e fotografadas sob vários ângulos, luzes e aproximações diferentes, ganhando assim novas leituras (inclusive a interferência urbana de uma sombra humana se projetando no muro em questão) no livro *2 ou mais corpos no mesmo espaço*[51]. Dois refrões "o seu olhar seu olhar melhora/ melhora o meu",[52] da música *O seu olhar* do CD *Ninguém*, e "não há sol a sós",[53] da música *Inclassificáveis*, do CD *O silêncio*, são auto-reciclados em poemas de sintaxe espacial, com outros recortes entre as palavras no mesmo livro, em versões em que a mudança de contexto implica, necessariamente, em variações de sentido. O poema em forma gráfica circular "que não é o que não pode ser" do livro *Psia*, musicado se tornou um dos maiores sucessos dos Titãs, com a melodia recuperando o mote contínuo da letra gráfica (uma possibilidade de circulação infinita dependendo da intensidade do olhar do leitor, à moda dos círculos de laboratórios que só se movimentam se ratinhos entrarem e correrem, não saindo do mesmo lugar), que permite múltiplas leituras interseccionantes[54].

A exploração de elementos da poética oswaldiana se dá em diferentes níveis, com os mitos da *invenção* e da *surpresa*, próprios da lírica moderna e do poeta modernista, funcionando como vetores conceituais da obra mesma de Antunes. Como exemplos desse diálogo, o poema-minuto *Agora*: "já passou";[55] ou o micropoema *rio*: "rio: o ir"[56]. Também as ilustrações infantis, primitivistas da forma externa,[57] do livro *As coisas*, feitas por sua filha, em sintonia com os poemas do pai que trabalham com fatos e coisas do mundo apresentados como se fossem vistos pela primeiras vez – "ver com olhos livres"[58] –, desentranhando didaticamente poesia do óbvio, do banal, em frases em sua maioria sentenciosas e explicativas, num resgate do sentido puro e da inocência construtiva em arte como nestes exemplos de poemas colhido no livro *As coisas*: *A boca*: "Dentro/ da bo-/ ca é/ es-/ curo";[5] *O tempo*: "O tem-/ po todo/ o tempo/ passa";[60] *O dinheiro*: "Dinheiro é um pedaço de papel. O/ céu é um. O céu na foto é um pedaço/ de papel. Pega fogo fácil. Depois de/ queimar dinheiro vai pro céu co/ mo fumaça...";[61] *Os peitos*: "Mulheres/ têm dois/ peitos. Os/ homens têm/ um peito só"[62]. Ainda a técnica modernista, muito usada por Oswald, da construção de palavras-valise como na letra *O que significa isso?*, do CD *O silêncio:* "O que swingnifica

isso?”[63] e, entre outros procedimentos, as colagens, montagens e *ready-mades* diversos, recuperados também nos poemas gráficos e visuais.

As enumerações, em que vocábulos de origens mistas, encampados em fluxos rítmicos, desierarquizados em lufadas verbais, possibilitam deslizamentos entre os eixos paradigmáticos e sintagmáticos da linguagem, vêm a lume com diferentes funções na poética de Arnaldo Antunes: como, por exemplo, hipérbole de objeto de desejo multicultural no poema em prosa sem título do livro *Psia*: “porque eu te olhava e você era o meu cinema, a minha Scarlet/ O’Hara, a minha Excalibur, a minha Salambô, a minha Nastassia/ Filípovna...a minha Capitu, a minha Cabocla, a minha Pagu, a minha/ Barbarella, a minha Honey Moon, o meu amuleto de Ogum, a/ minha Honey Baby, a minha Rosemary, a minha Marilyn Monroe, o/ meu Rodolfo Valentino ...”;[64] como definição de qualidades polidimensionais das coisas, no poema *As coisas*, do livro homônimo: “As coisas têm peso,/ massa, volume, tama-/ nho, tempo, forma, cor,/ posição, textura, dura-/ ção, densidade, cheiro,/ valor, consistência, pro-/ fundidade, contorno,/ temperatura, função,/ aparência, preço, desti-/ no, idade, sentido. As/ coisas não têm paz”;[65] ou, ainda, como desdobramento de leituras múltiplas (verticais, de cima para baixo, de baixo para cima, horizontais, entrecruzadas, intercaladas, em quiasmos etc) na letra *Imagem*, do CD *Nome*, em que uma coluna de versos substantivos está diante de uma outra coluna de versos de verbos, possibilitando combinações insólitas e inesperadas:

palavra	lê
paisagem	contempla
cinema	assiste
cena	vê
cor	enxerga
corpo	observa
luz	vislumbra
vulto	avista
alvo	mira
(...).[66]	

O desenvolvimento das linhas de força que trabalham com a isomorfia forma/fundo em poemas caligráficos, visuais, gráfico-espaciais, cinéticos etc, é outra vertente bastante rica na produção poética de Arnaldo Antunes e que apenas ratifica a ênfase dada a aspectos experimentais, reciclados das vanguardas, em sua produção. Mas deixaremos para outro artigo, por questões

óbvias de espaço, a análise de tais procedimentos. Importa aqui é afirmar, a partir do que foi exposto, que o trabalho de Arnaldo Antunes, junto com o de Antonio Cicero, Francisco Bosco, Bráulio Tavares, Marcelo Diniz, entre outros, retoma e amplia contemporaneamente uma linha criativa de nossa produção poético-musical, cujos antecedentes mais óbvios são Vinicius de Moraes, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, que se desdobra transitando livremente, sem traumas, sem rupturas, antes extraindo potência poética dos choques, interações, cruzamentos, encruzilhadas, superposições, esbarros, cantos paralelos existentes entre alta cultura e cultura folclórico-popular, códigos e linguagens diversas, universo comercial massivo e produção experimental, entre vida e poesia, sem temer qualquer tipo de contaminação de vozes, alturas, palavras, sons, silêncios.

Notas

[1] ANTUNES, Arnaldo. *40 Escritos.* Org. João Bandeira. SP: Iluminuras, 2000 p.138.

[2] Idem, p.13.

[3] OSWALD apud ANTUNES, op. cit., p. 21.

[4] Música de Arnaldo Antunes, Charles Gavin, Marcelo Fromer, Sérgio Britto, Toni Bellotto. LP *Go Back* dos Titãs, WEA, 1988.

[5] ANTUNES, Arnaldo. Entrevista concedida a Júlio Maria, Jornal da Tarde, 11/08/2001.

[6] Idem, entrevista concedida a Jamari França, Caderno B do Jornal do Brasil, 27/08/1998.

[7] Idem, entrevista concedida a Marili Ribeiro, suplemento Idéias–Livros do Jornal do Brasil, 27/09/1997.

[8] ANDRADE, Oswald. *Obras Completas Volume VI*: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. RJ, Civilização Brasileira, 1978, p. 14

[9] ANTUNES, op. Cit., p. 12.

[10] Idem, p. 39.

[11] Idem, p. 31.

[12] RIPELLINO, Ângelo Maria. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda.* Tr.: Sebastião Uchoa Leite. SP: Editora Perspectiva, 1971.p. 129.

[13] ANTUNES apud Jackson Araújo, Internet, 01/02/2001.

[14] ARAÚJO, Jackson, *Poesia para ver e vestir*, Internet, 01/02/2001.

[15] ANTUNES, Arnaldo. *Escuríssimo* (Arnaldo Antunes). Encarte do CD *Paradeiro*, BMG/Ariola, 2001.

[16] Idem, op. cit., p.19

[17] Ibidem. *Fênis* (Arnaldo Antunes). Encarte do CD *Nome*, BMG, 1993.

[18] Ibidem. *As coisas.* SP: Iluminuras, 1996, p. 11.

[19] Ibidem. *Dois ou + corpos no mesmo espaço.* SP: Perspectiva, Coleção Signos, 1997, p. 58,59. “Deixai toda a esperança, ó vós, que entrais”, segundo a tradução de Cristiano Martins: ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia.* Tr., introd. e notas de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; SP: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1979, p. 120.

[20] Ibidem. *Diferente* (Arnaldo Antunes). Encarte do CD *Nome*, BMG, 1993.

[21] Ibidem. *Fora de si* (Arnaldo Antunes). Encarte do CD *Ninguém*, BMG, 1995.

[22] Ibidem. *O seu olhar* (Paulo Tatit/ Arnaldo Antunes).

[23] Ibidem. *O Buraco* (Arnaldo Antunes). Encarte do CD *O Silêncio*, BMG/Ariola, 1997.

[24] Ibidem. *O Buraco do Espelho* (Arnaldo Antunes).

[25] Ibidem, op. cit. (1997), p. 16.

[26] Ibidem. (1997) p. 46.

[27] Ibidem. *Paradeiro* (Arnaldo Antunes, Marisa Monte, Carlinhos Brown). Encarte do CD *Paradeiro*, BMG/Ariola, 2001.

[28] TITÃS. *Comida* (Arnaldo Antunes/ Marcelo Fromer, Sérgio Britto). Encarte do CD *Acústico MTV*, WEA, 1997.

[29] Idem. *Tudo em dia* (Arnaldo Antunes/ Branco Mello/ Sérgio Britto). Encarte do CD *Domingo*, WEA, 1995.

[30] Ibidem. *Família* (Arnaldo Antunes/ Tony Belloto). Encarte do CD *Acústico MTV*, WEA, 1997.

[31] ANTUNES, Arnaldo. *Cidade* (Arnaldo Antunes). Encarte do CD *Paradeiro*, BMG/Ariola, 2001.

[32] Idem. *Volte para o seu lar* (Arnaldo Antunes). Encarte do CD *Um som*, BMG, 1998.

[33] TITÃS. *Herditário* (Arnaldo Antunes/ Titãs). Encarte do CD *Acústico MTV*, WEA, 1997.

[34] ANTUNES, Arnaldo. *Tudos.* SP: Iluminuras, 1993. Orelha da capa e última página do livro (sem numeração).

[35] LATTES, César. Texto escrito para o encarte do CD de GIL, Gilberto, *Quanta*, WEA, 1998.

[36] ANTUNES, Arnaldo. *Cultura* (Arnaldo Antunes). Encarte do CD *Nome*, BMG, 1993.

[37] Idem. *O Macaco* (Arnaldo Antunes).

[38] VALE, João e VIEIRA, Luiz apud VELOSO, Caetano. LP *Jóia*, Philips, 1975.

[39] GIL, Gilberto. *A ciência em si* (Arnaldo Antunes/ Gilberto Gil). Encarte do CD *Quanta*, WEA, 1998.

[40] Idem.

[41] ANTUNES, Arnaldo. *O silêncio* (Arnaldo Antunes/ Carlinhos Brown). Encarte do CD *O Silêncio*, BMG/Ariola, 1997.

[42] Idem.

[43] Ibidem. *Na massa* (Davi Moraes/ Arnaldo Antunes). Encarte do CD *Paradeiro*, BMG/Ariola, 2001.

[44] Ibidem. *Lugar comum* (João Donato/ Gilberto Gil). Encarte do CD *Ninguém*, BMG, 1995.

[45] Ibidem. *Psia.* SP: Iluminuras, 1998. Orelha da primeira capa feita pelo próprio autor.

[46] Ibidem. P. 5.

[47] Ibidem. *Consciência* (Edgard Scandurra/ Arnaldo Antunes). Encarte do CD *Ninguém*, BMG, 1995.

[48] Ibidem. *Decida* (Edgard Scandurra/ Arnaldo Antunes). Encarte do CD *Um som*, BMG, 1998.

[49] Ibidem. *Macha Fêmeo* (Paulo Tatit/ Arnaldo Antunes/ Marcelo Fromer). Encarte do CD *O Silêncio*, BMG/Ariola, 1997.

[50] Ibidem. Op. cit., (1997), p. 58,59.

[51] Ibidem. p. 88-97.

[52] Ibidem. p. 65.

[53] Ibidem. p. 66.

[54] Ibidem. Op. cit., (1998), p. 37.

[55] Ibidem. *Agora* (Arnaldo Antunes). Encarte do CD *Nome*, BMG, 1993.

[56] Ibidem. Op. cit., (1997), p. 44.

[57] OSWALD, Andrade. Op. cit., (1978), p. xix. Prefácio de Benedito Nunes.

[58] Idem. p. 9.

[59] ANTUNES, Arnaldo. Op. cit., (1996), p. 59.

[60] Idem. p. 55.

[61] Ibidem. p. 76.

[62] Ibidem. p. 30.

[63] *O que significa isso?* (Arnaldo Antunes). Encarte do CD *O Silêncio*, BMG/Ariola, 1997.

[64] Ibidem. Op. cit., (1998), p. 25.

[65] Ibidem. Op cit, (1996), p. 90.

[66] Ibidem. *Imagem* (Péricles Cavalcanti/ Arnaldo Antunes). Encarte do CD *Nome*, BMG, 1993.

Resumo: A obra de Arnaldo Antunes como proposta, criativa e didática, de diminuição do fosso existente entre experimentação estética culta e comunicação ligada à indústria do entretenimento. A idéia base que norteia seu trabalho é a de desentranhar o incomum do comum, desautomatizando o clichê, com o intuito de afirmar a estranheza, a diferença, espaço por excelência do poético inventivo, como princípio assimilável para um público de massas. Uma produção artística que se desdobra por várias mídias, por várias linguagens, que incorpora a diversidade discursiva e cultural do mundo contemporâneo, transitando livremente tanto pela cultura híbrida popular comercial quanto pelo universo seletivo erudito.

Palavras-chave: Música e poesia. Experimentação estética. Cultura popular. Pedagogia da estranheza. Multidiscursividade e jogo intersemiótico.

Abstract: Arnaldo Antunes' work as a creative and didactic strategics that aims to erase the borders between high art aesthetical experiment and entertainment culture. The fundamental procedure of his work is that of revealing the strangeness of the ordinary, through a subversive use of commonplace, in order to affirm difference – the very *locus* of poetic invention – as something plausible to be experienced by a mass public. An artistic production that unfolds itself through diverse *media*, assimilating discursive and cultural diversity of contemporary world, working in the level of popular hybrid commercial culture as much as in the level of selective, erudite universe.

Keywords: Music and poetry. Aesthetical experiment. Popular culture. Pedagogy of strangeness. Multidiscursivity and intersemiotic play.

A MORTE E O INFINITO: ENTRE MICHEL DEGUY E CHARLES BAUDELAIRE

Marcelo Jacques de Moraes*

> *– Ah! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres!*
> Charles Baudelaire

À questão "*Qu'est-ce qui se montre 'par soi-même'?*", Michel Deguy responde: "*Rien; rien n'est évident par soi. On dirait plutôt que tout se montre par un autre, avec ses autres.*"[1] Em seu rastro, prosseguimos: se nada se põe como alguma coisa por si, em sua solidão, é porque toda identidade deriva de uma operação de distanciamento, da construção de um *lugar-entre*, lugar entre o que se mostra e a predicação com que se (o) mostra. Assim, uma coisa só vem a ser ela própria na aproximação com outra coisa, aproximação que a torna simultaneamente igual a e diferente de si própria: só se conta *um* com *outro* e essa alteridade constitutiva não permite que se faça unidade consigo próprio. Pois essa operação não implica apenas remissão ininterrupta, em via de mão dupla, da coisa uma à coisa outra com que ela se diz (em certa tradição lingüística: do significado ao significante); há, entre elas, uma relação paradoxal – porquanto a um só tempo necessária e arbitrária –, que constitui uma espécie de *proximidade distante*, de *estranha familiaridade*. O lugar-entre de que se trata é instância de devir da significação e de seu curto-circuito: *lugar* de passagem e de impasse, *entre* o risco que propaga e a hesitação que contém.

A aproximação promovida entre duas coisas parece então significar que uma jamais pode simplesmente equivaler a outra ou transmitir-lhe a substância, mas que, dadas as irremissíveis diferenças de potencial inerentes a toda relação de *correspondência*, o *mesmo* só se pode dizer "um-pouco como" *outro*, como se fosse outro. Como exemplifica Deguy, numa alusão a Proust:

> *Si je dis que partir, c'est mourir un peu, je dis que ça fait comme – mourir. Et comme mourir c'est comme mourir – puisqu'il n'y a pas d'expérience de la mort "elle-même" – j'en*

---

* Professor do Departamento de Neolatinas UFRJ e pesquisador (UFRJ/CNPq).

> *tire entre autres ceci – que le "même" (l'essence) est ce dont il n'y a pas d'expérience, mais pensée approximative. Et qu'à la rigueur il n'y a pas de tautologie, si le mince "comme" s'interpose entre le sujet et son retour en prédicat.*[2]

Portanto, assim como na lógica aproximativa do cálculo infinitesimal, segundo a qual a igualdade prometida pelo sinal que separa os membros de uma equação põe em cena a um só tempo a proximidade e a distância, não há, no limite, identidade estável, *finita*. Se, no dizer, a irredutibilidade da diferença entre o mesmo e seu outro tende à dizimação – passagem do significante para o significado, uma vez que um remete incessantemente ao outro para significar – ela tende também, paradoxalmente, à consolidação – impasse entre significante e significado, uma vez que entre eles as arestas não cessam de se atritar, curto-circuitando a significação.

Como se sabe, esse debate a respeito da relação – permanentemente em crise – entre palavras e coisas retorna incessantemente na tradição da poesia francesa moderna, e não se coloca sem pôr em cena a questão do sujeito que a produz. Nos termos de Deguy:

> *Dans le je qui parle, il y a quelque chose de totalement hétérogène au moi incarné qui vit. Le* logos *n'a rien à voir avec le moi-corps, pourtant ils sont voués l'un à l'autre, font et vont et sont ensemble (...) le rapport de Je au corps est problématique. Il le "représente" mal, il ne le ramasse pas assez, il ne s'y tient pas, il ne parvient pas à l'exaucer...*[3]

Ou seja, se o dizer não se pode furtar a perseguir a experiência, ele jamais se confunde plenamente com ela. E é por isso que não cessa de se retomar:

> *c'est précisément parce qu'il n'y a aucun mot qui dise cette chose incontestable dans l'expérience (...) qu'il y faut des phrases, de la langue, de l'approchement, de la prosopopée (des figures), etc., jusqu'à configurer ce qui se soustrait.*[4]

Como já se pode notar, o que nos interessa aqui é rediscutir essa questão das relações entre a experiência e o dizer a partir, em especial, da noção de *infinito*. Para tanto, parece fundamental recorrer à obra de Charles Baudelaire – que, sob a sua, Deguy não cessa de fazer retornar – uma vez que nela a lógica do infinito se encena de modo consciente e exemplar, remetendo a esta vocação de uma experiência para "tornar-se mais ela mesma" – e assim *intensificar-se* – por meio deste "seu outro" que é sua apresentação estética. Nas palavras de Deguy, citando o poeta de *Les fleurs du mal* [*As flores do mal*]:

> *…infinitiser, c'est redoubler d'intensité; devenir plus le même; par la* correspondance*, une relation recontractée, renouée, avec son autre, ou comparaison. Il est des parfums frais-comme-des-chairs-d'enfants.*[5]

E se esse trabalho infinito de intensificação projeta o *presente* a partir do qual sempre se fala – uma vez que só se pode falar em circunstância, como testemunha de um certo *tempo-de-agora*[6] – no tempo por vir de sua *metamorfose*, ele implica também, e antes de tudo, sua infinita *espessura* de instante, jamais apreensível em sua totalidade imperfeita (porque esta, justamente, jamais se perfaz). Nesse sentido, o tempo-de-agora não cessa de *alterar* o *presente-tornado-passado* da experiência, espessando-o e refundando-o como origem: co-*memorando*-o. Assim, é preciso esclarecer desde já, o infinito baudelairiano não é um infinito linear, um infinito que se definiria simplesmente pela negação do finito pertencente ao presente, cuja realização residiria sempre no futuro.[7] Ao contrário, o infinito baudelairiano se manifesta na irremissível impureza de tudo o que há, em sua vocação para a estranheza, para a alteridade, no que poderíamos chamar de a carne viva do real. Para dar desde logo um exemplo bastante emblemático e conhecido, cito o poema *Une charogne* [*Uma carniça*],[8] no qual, descrevendo em detalhes "*une charogne infâme*"[9] em seu processo de putrefação, o poeta põe em cena a multiplicação na decomposição, a fecundidade na corrupção, o movimento na imobilidade, o infinito no finito; em suma, a metamorfose – isto é, a vida, no sentido mais pleno da palavra – na morte. E essa multiplicidade irredutível, paradoxalmente, encontra-se a ponto de se deixar apreender num quadro:

> Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
> Une ébauche lente à venir,
> Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
> *Seulement par le souvenir.*[10]

É interessante notar como Baudelaire, narrando a metamorfose das formas reais em formas "sobre tela", faz da arte o lugar em que a metamorfose é experimentada como tal, isto é como tensão irresoluta entre o mesmo e o outro. Experiência cujo sentido é fato de "lembrança" – de *memória* – mais do que de percepção. Não é, pois, por acaso que André Malraux invocaria com freqüência, ao longo de *L'Homme précaire et la littérature* [*O Homem precário e a literatura*] – ensaio em que desenvolve sua concepção de metamorfose no âmbito de uma história da arte e da literatura –, o poeta, que, opondo-se a seus antecessores românticos, teria tomado consciência de que

a morte, longe de "transformar a vida em destino", "é metamorfose e não posteridade".[11] Ou seja, a arte não permite que a morte fixe uma identidade que estaria irremediavelmente conquistada, podendo então ser projetada na eternidade, para sempre idêntica a si mesma. Mais do que isso, a arte mostra que o instante não se encerra em si mesmo como na fotografia, esta outra ilusão de posteridade (ao menos tal como concebida em seus primórdios, de que Baudelaire é contemporâneo) que se viria a desconstruir menos de um século mais tarde. Nada o exprime melhor do que estes versos que, encenando o tempo da metamorfose das formas, prolongado ao infinito pelo imperfeito do verbo, desconcertam qualquer confinamento temporal, qualquer identidade do instante: "*Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,/ Une ébauche lente à venir...*". A forma estética definida pela metamorfose explicita-se, assim, como a intensificação deste instante em que o passado ainda não se dissolveu e em que o futuro já se destaca. Nesse sentido, ela não constitui limite ou obstáculo para a manifestação concreta do infinito, mas explicitação da incontornável vocação da matéria para a expansão ("*l'expansion des choses infinies*" de que fala o soneto *Correspondances* [*Correspondências*][12]). É, pois, na e pela metamorfose que o infinito se desvela como possibilidade de um presente cada vez mais ampliado.

Trabalho infinito que faz da memória que retraduz esteticamente esse presente o palco de uma atualização contínua e anacrônica de formas. Pois se há sempre alguma "semelhança deslocada"[13] que obriga a recomeçar tal trabalho – as semelhanças que erram, na fórmula poética de Victor Hugo –, o presente tornado passado, assim como o futuro, jamais se consuma, encontrando-se em permanente metamorfose – em permanente intesificação, espessamento, infinitização. Daí a expressão paradoxal que encontramos em *Le peintre de la vie moderne* [*O pintor da vida moderna*]: "*la mémoire du présent*".[14]

Assim, na perspectiva baudelairiana, a lembrança da experiência indizível do instante lhe restitui, por meio de sua apresentação estética, sua infinita espessura. Infinita espessura do *passado-presente* que se fará ver com a dimensão *alegórica* que Baudelaire lhe vai dar e que lhe permitirá – ou o condenará a – retornar indefinidamente sob os escombros dos tempos-de-agora que o sucedem, do mesmo modo que aqueles esqueletos e escalpelos das pranchas de anatomia, traídos pela "Morte" e pelo "Nada", "em algum país desconhecido", trabalham até o fim dos tempos em sua "estranha colheita". Cito a segunda parte do poema *Le squelette laboureur* [*O esqueleto lavrador*]:

De ce terrain que vous fouillez,
Manants résignés et funèbres,
De tout l'effort de vos vertèbres,
Ou de vos muscles dépouillés,

Dites, quelle moisson étrange,
Forçats arrachés au charnier,
Tirez-vous, et de quel fermier
Avez-vous à remplir la grange ?

Voulez-vous (d'un destin trop dur
Épouvantable et clair emblème !)
Montrer que dans la fosse même
Le sommeil promis n'est pas sûr;

Qu'envers nous le Néant est traître ;
Que tout, même la Mort, nous ment,
Et que sempiternellement,
Hélas ! il nous faudra peut-être

Dans quelque pays inconnu
Écorcher la terre revêche
Et pousser une lourde bêche
Sous notre pied sanglant et nu ?[15]

Como se pode notar neste poema – bem como em vários outros de *Les fleurs du mal* – a figuração poética da impossibilidade da morte apresenta na verdade o motivo da infinitude da experiência.

***

Para ir adiante, transcrevo uma longa passagem de um artigo de André Hirt, autor atual cuja leitura da obra de Baudelaire me parece bastante renovadora – intensificadora:

> O presente moderno é movimento, na verdade *passagem*, "forma" da passagem. Ele nem mesmo é "figurável" a não ser unicamente na imagem paradigmática e crucial da "passante". (...) "Assim ele vai, ele corre, ele busca. O que ele busca? (...) Ele busca este algo que nos permitirão chamar de modernidade. Trata-se, para ele, de retirar da moda o que ela pode conter de poético no histórico, de tirar o eterno do transitório" [*Le peintre de la vie moderne*]. Ele busca o que já ocorreu; ele busca *nomeá-lo como verdade*. Ele busca frasear aquilo que, refugiado no vazio da situação, já ocorrera. Assim o Moderno é movimento. Baudelaire busca uma figura e encontra apenas o movimento tremido da forma na passagem. Pois a forma, diferentemente da figura, é *passagem*. A

esse respeito, a consciência é movimento da forma, sempre em atraso em relação à figura. Dizendo de outro modo, toda figura do sujeito, como da substância, ainda mais da substância-sujeito, é inadequada e apenas pressuposta. Na verdade, a consciência e o sujeito percebem, na inquietude e na angústia, sua infinidade. É por isso que o sujeito manifesta o paradoxo de sua satisfação vã e finita e de sua insatisfação infinita. A idéia do sujeito absoluto, preenchido, é certamente sensata (necessariamente pressuposta pelo entendimento), mas falsa. A infinidade, ao contrário, no movimento da forma, abre para a verdade: é ela que solicita a consciência poética na afirmação da sobre-potência da imaginação que escava e fratura os critérios do entendimento.[16]

Interessa-me especialmente aqui esse "movimento tremido da forma na passagem" que Baudelaire encontra em sua busca da figura. Relembremos o final do soneto *A une passante* [*A uma passante*]:

Un éclair… puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais *peut-être!*
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimé, ô toi qui le savais![17]

Pois parece-me que é esse movimento da passante que não cessa de escapar que *expõe*[18] a "figura" que Baudelaire "não encontra" em sua concretude infinita de coisa, concretude pacificada, opacificada justamente pelo entendimento, para usar o conceito de Hegel com que Hirt dialoga aqui. Ou, para introduzirmos a questão da alegoria tal como posta por Walter Benjamin, o que se expõe, com o "movimento tremido", é "o *fundo obscuro* sobre o qual se devia destacar claramente o mundo do símbolo", símbolo que, na tradição clássica, operava como "unidade" perfeita entre "o objeto sensível" e "o objeto metafísico".[19] Unidade instantânea sintética e plena de um sentido que uma visão do infinito como sucessão irreversível e cega de formas (de um Diderot, por exemplo) já dissolvera mas à qual a alegoria baudelairiana irá contrapor uma temporalidade outra, a da "catástrofe em permanência" do *spleen*,[20] de um sentido que não cessa de cessar, de se curto-circuitar: da passagem ao impasse, como eu dizia no início. Nos termos de *Origem do drama barroco alemão*:

A unidade de tempo da experiência simbólica é o instante místico, no qual o símbolo recolhe o sentido no local oculto, na floresta, se se pode dizer, que está no interior de si mesmo. Por outro lado, a alegoria não está isenta de uma dialética que lhe corres-

> ponde, e a serenidade contemplativa com a qual ela mergulha no abismo que separa a imagem e a significação nada tem desta suficiência indiferente, inerente à intenção do signo, que parece a ele aparentada.[21]

A imagem alegórica dilata, pois, o instante que ela vem materializar por meio da suspensão insolúvel de seu sentido, como neste encontro com a passante, que sempre já ocorreu sem jamais ter ocorrido. É justamente ao desejo de restituir em sua dimensão infinita a experiência disso que se vive sem viver[22] – uma vez que "o conhecimento e a verdade jamais são idênticos"[23] – que responde em Baudelaire a *reflexão* estética[24], seja em sua vertente propriamente poética, seja em sua vertente crítica. Desejo este que Baudelaire sabe irrealizável e que as figurações da morte em sua obra poética encenam magistralmente. Pois a morte vem justamente figurar a impossível materialização da infinitude do instante, sua concentração máxima, no limite, irrealizável: porque, como já o pressentimos com *Une charogne*, só há cadáveres vivos.[25] "Os mortos ressuscitavam moribundos",[26] escreve Maurice Blanchot, nos permitindo inferir que se viver em plenitude a própria morte implica morrer sem morrer, nossa morte é impossível. Como no soneto *Le rêve d'un curieux* [*O sonho de um curioso*], no qual o poeta sonha que assiste à própria morte no teatro:

> J'étais comme l'enfant avide du spectacle,
> Haïssant le rideau comme on hait un obstacle...
> Enfin la vérité froide se révéla:
>
> J'étais mort sans surprise, et la terrible aurore
> M'enveloppait. – Eh quoi ! n'est-ce donc que cela ?
> *La toile était levée et j'attendais encore.*[27]

Desejo de se deixar afetar pela possibilidade do impossível, forçar suas fronteiras, eis o que norteia a poética baudelairiana. Espera absoluta, que Blanchot define assim:

> A espera espera. Por meio da espera, aquele que espera morre esperando. Ele porta a espera na morte e parece fazer da morte a espera do que é ainda esperado quando se morre.
> A morte, considerada como um acontecimento esperado, não é capaz de pôr fim à espera.
> A espera transforma o fato de morrer em algo que não basta atingir para cessar de esperar.
> A espera é o que nos permite saber que a morte não pode ser esperada.[28]

Na espera, pois, de uma infinidade acabada, o que se afirma é presença da alteridade no mesmo, alteridade que não somente faz com que uma for-

ma tenha de fato podido vir a ser enquanto tal, mas que também, como eu dizia no início com Deguy, a impele a infinitizar-se, a vir a ser mais ela mesma, isto é, vir a *ser-como* o que, de direito, ela pode ainda e sempre se tornar. Desdobramento infinito de um mundo finito. E é a partir de seu transbordamento, como poema, na língua que se tece a infinita espessura da experiência. Dizendo de outro modo: pela via do poema, transbordar de volta para dentro do acontecimento que deflagra tal experiência. A memória do passado-presente em metamorfose. Belos exemplos estão nos poemas de amor e esquecimento retirados de *À ce qui n'en finit pas* [*Ao que não termina*], de Deguy:

> *Mais ces jours de tristesse sans fond dont les pages en parois de papier simulent une perspective sont la "vie future" où m'accompagne ton oubli: l'interminable brièveté changée en brève infinité fait instance d'éternité.*[29]

"*La poésie n'est pas seule*":[30] porque, a cada vez – a cada poema –, a figuração do impasse entre o finito e o infinito constitui passagem de um ao outro, constitui *co-nascimento*, conhecimento: *co-memoração.* Mas trata-se de um saber que, no que se *configura*, no que se faz *conhecer*, se perde: de um saber que, por assim dizer, não pode cumprir-se enquanto tal. "*Ce à quoi nous nous préparons se dérobe*": "*l'oreille ouverte comme un oeil*"[31], buscamos a figura do infinito, mas o que encontramos é uma forma finita – e, portanto, sempre provisória – de passagem: o presente se querendo mais espesso, "mais ele mesmo", mais próximo da "vitalidade universal" – e é por aí que ele se comunica com a eternidade –[32] mas sempre em diferendo com o infinito sem palavra da experiência – sua espessura. Como bem o sabia Baudelaire:

> *J'ai essayé plus d'une fois, comme tous mes amis, de m'enfermer dans un système pour y prêcher à mon aise. Mais un système est une espèce de damnation qui nous pousse à une abjuration perpétuelle; il en faut toujours inventer un autre, et cette fatigue est un cruel châtiment. Et toujours mon système était beau, vaste, spacieux, commode, propre et lisse surtout; du moins il me paraissait tel. Et toujours un produit spontané, inattendu, de la* vitalité universelle *venait donner un démenti à ma science enfantine et vieillote, fille déplorable de l'utopie. J'avais beau déplacer ou étendre le criterium, il était toujours en retard sur l'homme universel, et courait sans cesse après le beau multiforme et versicolore, qui se meut dans les spirales infinies de la vie.*[33]

Se, bem entendido, é à atividade crítica que Baudelaire se refere nesse trecho, para ele ela é análoga à atividade propriamente artística: o crítico corre atrás desse "atraso", como o pintor da vida moderna atrás do moderno ("*...il va, il court, il cherche...*").[34] Mas o que se encontra, como bem sabe o escultor Idéolus, é sempre o *informe*, a *des-figura*: "*...toujours du marbre...*",[35]

implicando a consciência de que a forma é sempre um disfarce – em *esboço* – do infinito, de que há sempre uma espessura a espreitar-lhe os contornos.[36] Razão pela qual a arte moderna primará cada vez mais pelo inacabamento aparente, por meio da transgressão das normas técnico-estilísticas, do imbricamento dos gêneros, da variação de materiais etc, visando com isso não a recusa da possibilidade de apreender a experiência do presente, mas seu (re)conhecimento como finito-infinito. E exigindo para tanto que se convoquem todos aqueles outros artistas pensadores que tiram o poeta de sua solidão, já que disso tudo resulta que procedimentos de conhecimento jamais se resolvem na obra de um único autor: precisam de uma configuração de alteridades que constituam, justamente, uma *como-unidade pensativa*,[37] para além de individualidades, já que estas sempre se encontram sintomaticamente adscritas às circunstâncias: é assim que se passa de poemas à poesia, da poesia à arte, à crítica, à história, do presente ao passado-presente... e é assim que a poesia não está só. Como nesta configuração compósita que já sugeria, por exemplo, a imagem de Rimbaud sobre o que sucede à visão do desconhecido, invocada por Baudelaire no último verso de *As flores do mal* ("*au fond de l'Inconnu pour trouver du* nouveau*!*"):[38]

> *Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables: viendront d'autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé!*[39]

Entretanto, a despeito do que suas "visões" se terão tornado, cada poeta, cada artista, cada crítico, cada tradutor, cada historiador, cada um destes "trabalhadores", no tempo-de-agora, se reencontra só, aquém e além das promessas da morte, em distante proximidade de si, da forma, do mundo – de seu infinito:

> Ele jamais saberia o que sabia. Era isso, a solidão.[40]

Notas

[1] "O que se mostra 'por si mesmo'? Nada; nada é evidente por si. Dir-se-ia antes que tudo se mostra por um outro, com seus outros." DEGUY, 1993, p.10. A tradução de passagens extraídas de edições francesas é de minha responsabilidade. Referirei o texto também no original apenas quando se tratar de Michel Deguy e Charles Baudelaire.

[2] "Se digo que partir é morrer um pouco, digo que é como – morrer. E como morrer é como morrer – uma vez que não há experiência da morte "ela-mesma" – concluo entre outras coisas isto – que o "mesmo" (a essência) é aquilo de que não há experiência, mas pensamento aproximativo. E que a rigor não há tautologia se o ligeiro "como" se interpõe entre o sujeito e seu retorno em predicado." DEGUY, 1998, p.27-28.

[3] "No eu que fala, há algo de totalmente heterogêneo ao eu encarnado que vive. O *logos* nada tem a ver com o eu-corpo, entretanto eles são votados um ao outro, fazem e vão e são juntos (...) a relação do Eu com o corpo é problemática. Ele o "representa" mal, não o capta o bastante, não se prende a ele, não consegue atendê-lo..." DEGUY, 1996, p.290.

[4] "...é precisamente porque não há nenhuma palavra para dizer esta coisa incontestável na experiência (...) que precisamos de frases, língua, aproximação, prosopopéia (figuras) etc., até que se configure aquilo que se subtrai." DEGUY, 1998, p.31.

[5] "…infinitizar é redobrar de intensidade; tornar-se mais o mesmo; por meio da *correspondência*, uma relação recontraída, reatada, com seu outro, ou comparação. Há perfumes frescos-como-carnes-de-crianças." DEGUY, 1986, p.35-6.

[6] Alusão, evidentemente, ao *Jetztzeit* de Walter Benjamin. Cf particularmente suas *Teses sobre filosofia da história*. BENJAMIN, 1991, p.153-164.

[7] Se é possível distinguir, a partir do século XVIII, duas modalidades de infinito linear – uma modalidade teleológica, finalista do infinito, de que é tributária uma visão clássica da história, e outra que resulta da noção de presente como puro lugar de passagem, lugar em que contingências historicamente produzidas se encontram em permanente dissolução em prol do devir, da alteridade, fazendo do mundo que nos cerca um mundo de formas em sucessão – (Cf , por exemplo, Alfredo Bosi. "O tempo e os tempos". Em: NOVAES, 1992, p.19-32), nenhuma delas explicita essa *infinita espessura* do instante que se dá a ler com Baudelaire.

[8] BAUDELAIRE, 1985, p.172-177.

[9] "…uma carniça infame…"

[10] "As formas fluíam como um sonho além da vista,/ Um frouxo esboço em agonia,/ Sobre a tela esquecida, e que conclui o artista/ Apenas de memória um dia."

[11] MALRAUX, 1976, p.780 e MALRAUX, 1977, p.245, respectivamente.

[12] "...a expansão das coisas infinitas..." BAUDELAIRE, 1985, p.114-115.

[13] DIDI-HUBERMAN, 2000, p.20.

[14] "...a memória do presente..."BAUDELAIRE, 1968, p.554. Expressão que devemos ler nos dois sentidos que o duplo genitivo permite.

[15] "Desses torrões por vós cavados,/ Tíbios campônios em destroços,/ De todo esse esforço dos ossos/ Ou dos músculos esfolados,//

Dizei, que messe estranha e alheia,/ Galés expulsos de um carneiro,/ Ceifais, e de que fazendeiro/ Deveis deixar a granja cheia?//

Quereis (de um destino tão duro/ Espantoso e límpido emblema!)/ Mostrar que nem na cova extrema/ Sequer dormir nos é seguro;//

Que o Nada conosco é falsário;/ Que tudo, a morte até, nos mente,/ Que desde sempre eternamente/ Talvez nos seja necessário//

Nalgum país desconhecido/ Escalpelar a terra má/ E empurrar uma áspera pá/ Com pé descalço e dolorido?" BAUDELAIRE, 1985, p.346-349.

[16] HIRT, 2000, p.194-195.

[17] "Que luz… e a noite após! – Efêmera beldade/ Cujos olhos me fazem nascer outra vez,/ Não mais hei de te ver senão na eternidade?//

Longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez!/ Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,/ Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!" BAUDELAIRE, 1985, p.344-345.

[18] O termo "exposição" será longamente trabalhado por HIRT (1998).

[19] BENJAMIN, 1985, p.172-173.

[20] "O *spleen* é o sentimento que corresponde à catástrofe em permanência." BENJAMIN, 1990, p.9.

[21] BENJAMIN, 1985, p.178.

22 Nesse sentido, seria interessante discutir as seções II, III e IV de "Sobre alguns temas baudelairianos", nas quais Benjamin discute particularmente as relações entre memória e experiência com Freud, Proust e Baudelaire. É evidente que a memória involuntária proustiana traz à consciência algo dessa ordem, pois aquilo que ela permite evocar jamais é da ordem do que foi conscientemente vivido. Trata-se de uma recriação e não de uma reconstituição do passado, como se evidencia em inúmeras passagens da *Recherche*. Cf. BENJAMIN, 2000, p. 332-345.

[23] RAULET, 2000, p.8.

[24] Reflexão no sentido que lhe atribui Benjamin em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Cito uma passagem que me parece emblemática: "[A crítica da obra] nada mais deve fazer do que descobrir as disposições ocultas da própria obra, executar suas intenções secretas. Ela deve, no próprio sentido da obra, isto é, em sua reflexão, ultrapassar a obra, torná-la absoluta. A coisa é clara; para os românticos a crítica é bem menos o julgamento de uma obra que o método de seu acabamento. É nesse sentido que eles exigiram uma crítica poética, que eles superaram a diferença entre crítica e poesia, afirmando: 'A poesia só pode ser criticada pela poesia. Um julgamento sobre a arte que não seja ele próprio uma obra de arte, [...] como apresentação da impressão necessária em seu devir, [...] não tem direito de cidadania no reino da arte.'" BENJAMIN, 1986, p.111-112.

[25] Como diz Sarah Kofman nesta bela passagem de *Mélancolie de l'art*, evocando de certo modo a tensão entre o mesmo e o outro a partir do cadáver: "[A] fascinação pela inquietante estranheza da arte é a mesma que a provocada pelo *cadáver*, este duplo do vivo que a ele se assemelha perfeitamente ao ponto de ser com ele confundido sem no entanto ser ele; bem mais imponente, mais colossal, ele que neste combate com seu irmão inimigo foi o vencedor, tomou o lugar daquele que ele devorou e se viu assim magnificado." KOFMAN, 1985, p.18.

[26] BLANCHOT, 1962, p.43.

[27] "Eu era como a criança à espera do espetáculo,/ Odiando o pano como se odeia um obstáculo.../ Mas a fria verdade enfim se revelou://

Eu morrera sem susto, e a terrível aurora/ Me envolvia. – Mas como! O que então se passou?/ O pano já caíra e eu não me fora embora." BAUDELAIRE, 1985, p.438-439.

[28] BLANCHOT, 1962, p.42.

[29] "Mas esses dias de tristeza sem fundo dos quais as páginas em paredes de papel simulam uma perspectiva são a "vida futura" onde me acompanha seu esquecimento: a interminável brevidade mudada em breve infinidade insta a eternidade." DEGUY, 2004, p.220-223.

[30] "A poesia não está só". Aproprio-me aqui uma vez mais de uma expressão de Michel Deguy, que também dá título a um de seus livros. Cito aqui uma passagem que ilustra bem a perspectiva do livro como um todo. Como se vê desde o início, trata-se de alusão a Baudelaire: "*... s'il s'agit d' "évasion" et de "paradis artificiels", nous demandons où aboutit l'évasion, dans quel paradis artificiel? À ce monde changé en lui-même, c'est-à-dire en monde par sa relation à l'oeuvre qui le figure, le représente.*

Un dehors transformé, ouvragé, en labyrinthe, appelons ça un dedans. L'issue de secours à pratiquer, passage secret empruntable dans les deux sens, et qui n'est secret qu'à proportion de notre léthargie – ce ne-pas-s'en-apercevoir qui nous laisse vivre –, nous reconduit où, donne sur quoi?

L'ouvrage du labyrinthe invente un dehors qui "parle à l'âme sa langue natale" – ni utopique, ni idiotique, ni idéologique, ni supersticieuse: un jardin par exemple qui soit comme le monde, c'est-à-dire tel que le monde tienne à cette figuration symbolique de lui en son dedans."

["...se se trata de 'evasão' e de 'paraísos artificiais', perguntamos onde termina a evasão, em que paraíso artificial? Neste mundo transformando em si mesmo, isto é, em mundo por sua relação com a obra que o figura, o representa.

Um fora transformado, obrado, em labirinto, chamemos isso um dentro. A saída de emergência a ser praticada, passagem secreta que pode ser tomada nos dois sentidos, e que só é secreta na proporção de nossa letargia – este não-se-aperceber que nos deixa viver –, nos leva para onde, dá em quê?

A obra do labirinto inventa um fora que 'fala à alma sua língua natal' – nem utópica, nem idiótica, nem ideológica, nem supersticiosa: um jardim por exemplo que seja como o mundo, isto é, que seja tal que o mundo se ligue a essa figuração simbólica dele em seu dentro."] DEGUY, 1987, p.169-170.

[31] "Aquilo para que nos preparamos escapa"; "a orelha aberta como um olho". DEGUY, 2004, p.226-227 e p.218-219.

[32] Analisando a concepção de presente sob a perspectiva de Baudelaire, André Hirt escreve: "É bem a uma modificação da concepção do tempo que se assiste. Da idéia de um escoamento progressivo no Moderno, ou degressivo nas considerações platônicas ou rousseauistas, passa-se à do tempo como esquema da eternidade. Pois cada presente toca a eternidade e não mais se opõe a ela. O tempo não é mais a emanação ou o aparecer degradado de um ser, mas um modo de acesso à eternidade. *Estar-se-á na eternidade sendo verdadeiramente, isto é, tocando no fundamento da vitalidade de uma época*." Grifo meu. HIRT, 1998, p.188.

[33] "Tentei mais de uma vez, como todos os meus amigos, encerrar-me num sistema para nele pregar à minha vontade. Mas um sistema é uma espécie de danação que nos conduz a uma abjuração perpétua; é preciso sempre inventar outro, e essa fadiga é um cruel castigo. E meu sistema era sempre belo, vasto, espaçoso, cômodo e, sobretudo, bem liso; pelo menos assim ele me parecia. E sempre um produto espontâneo, inesperado da *vitalidade universal* vinha desmentir a minha ciência infantil e caduca, filha deplorável da utopia. Por mais que eu deslocasse ou estendesse o critério, ele estava sempre atrasado em relação ao homem universal, e corria incessantemente atrás do belo multiforme e versicolor, que se move nas espirais infinitas da vida." BAUDELAIRE, 1968, p.362.

[34] "...ele vai, ele corre, ele busca..." BAUDELAIRE, 1968, p.553.

[35] "...ainda mármore..." BAUDELAIRE, 1968, p.429. Primeira cena da peça inacabada de Baudelaire intitulada *Idéolus*, cujo manuscrito foi encontrado apenas em 1928.

[36] Uma bela imagem baudelairiana ilustra bem a questão: a do "infinito diminutivo", em *Mon coeur mis à nu* [*Meu coração desnudado*]: "*Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable? Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe s'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total.*" ["Por que o espetáculo do mar é tão infinitamente e tão eternamente agradável? Porque o mar oferece a um só tempo a idéia da imensidão e do movimento. Seis ou sete léguas representam para o homem o raio do infinito. Eis um infinito diminutivo. O que importa se ele basta para sugerir a idéia do infinito total."] BAUDELAIRE, 1968, p.636. André Hirt (1998) e Michel Deguy (1986) fazem alusão a essa passagem.

[37] A inspiração aqui vem, uma vez mais, de Deguy, que trabalha sistematicamente com a lógica do "*comme-un*" ["como-um"] (Um exemplo: "*L'attention poétique cherche à dire le comme-un des mortels*" ["A atenção poética busca dizer o como-um dos mortais"] DEGUY, 1993, p.10), permitindo-nos pensar esta como-unidade pensativa, que seria possível definir assim: "*Pas de colloques secrets ni de fureur dans la poche cordonnant la bombe mais des encoignures assez vaines; pas de dogmes ni de pubis tragique de sombre groupe allumant de terreurs la réalité, mais de rapprochement de veines.*" ["Não havia colóquios secretos nem furor no bolso intentando a bomba, mas arestas vãs; não havia dogma nem púbis trágico de sinistro grupo incendiando a realidade com terrores, mas aproximações de veias."] DEGUY, 2004, p.80-81.

[38] "...no fundo do desconhecido para encontrar o *novo*." BAUDELAIRE, 1985, p.452-453.

[39] "Ele chega ao desconhecido, e mesmo quando, enlouquecido, terminasse por perder a inteligência de suas visões, ele as viu! Que se arrebente em seu salto pelas coisas inauditas e inomináveis: virão outros horríveis trabalhadores; eles começarão onde o outro se enfraqueceu!" RIMBAUD, 1980, p.186.

[40] BLANCHOT, 1962, p.21.

Referências bibliográficas:

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Edição bilíngüe. Trad. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Origine du drame baroque allemand*. Trad. de Sibylle Muller et André Hirt. Paris: Flammarion, 1975.

BENJAMIN, Walter. *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Trad. de Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang. Paris: Flammarion, 1986.

BENJAMIN, Walter. "Zentralpark". Trad. de Jean Lacoste. Em: *Revue d'esthétique. Walter Benjamin*. Paris: Jean-Michel Place: 1990, numéro hors série.

BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin*. Trad. de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1991.

BENJAMIN, Walter. "Sur quelques thèmes baudelairiens". Trad. de Maurice de Gandillac e Rainer Rochlitz. Em: *Oeuvres III*. Paris: Gallimard, 2000.

BLANCHOT, Maurice. *L'attente l'oubli*. Paris: Gallimard, 1962.

DEGUY, Michel. *Choses de la poésie et affaire culturelle*. Paris: Hachette, 1986.

DEGUY, Michel. *La poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*. Paris: Seuil, 1987.

DEGUY, Michel. *Aux heures d'affluence*. Paris: Seuil, 1993.

DEGUY, Michel. "JE – TU – IL". Em: RABATÉ, Dominique, DE SERMENT, Joëlle & VADÉ, Yves. *Le Sujet lyrique en question*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

DEGUY, Michel. *L'énergie du désespoir*. Paris: PUF, 1998.

DEGUY, Michel. *A rosa das línguas*. Trad. de Paula Glenadel e Marcos Siscar. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2004.

DIDI-HUBERMAN. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Minuit, 2000.

HIRT, André. *Baudelaire. L'exposition de la poésie*. Paris: Kimé, 1998.

HIRT, André. *Il faut être absolument lyrique. Une constellation de Baudelaire*. Paris: Kimé, 2000.

KOFMAN, Sarah. *Mélancolie de l'art*. Paris: Galilée, 1985.

MALRAUX, André. "L'Espoir". Em: *Romans*. Paris: Gallimard, 1976.

MALRAUX, André. *L'Homme précaire et la littérature*. Paris: Gallimard, 1977.

NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras/ Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

RAULET, Gérard. *Walter Benjamin*. Paris: Ellipses, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.

RIMBAUD, Arthur; CROS, Charles; CORBIÈRE, Tristan; LAUTRÉAMONT. *Oeuvres poétiques complètes*. Paris: Robert Lafont, 1980.

Resumo: A noção de infinito em Charles Baudelaire, tal como lida por Michel Deguy, remete à vocação de uma experiência para alterar-se e, ao mesmo tempo, intensificar-se pela via de sua apresentação estética. A partir daí, pretendo discutir, num diálogo permanente entre os dois poetas, a figuração poética, por meio da alegoria da morte, da infinita espessura do presente.

Palavras-chave: Baudelaire, Deguy, poesia francesa

Abstract: The idea of infinity in Charles Baudelaire, as interpreted by Michel Deguy, evokes the vocation of an experience to alter and simultaneously to intensify itself through an aesthetic presentation. From this point on, I interlace both poets and discuss the aesthetic figuration, through the allegory of death, of the infinite thickness of the present.

Keywords: Baudelaire, Deguy, french poetry

A POÉTICA DE VIEIRA

Marco Lucchesi*

A Visão das Partes

Antônio Vieira é desses autores, cuja poderosa totalidade enseja freqüentes releituras, onde se revelam partes inúmeras de seu espírito continental. São tais e tantas as abordagens dos aspectos multiformes de Vieira – como o discurso e a língua, a teologia e a política, a economia e a religião –, que chegam a formar uma das bibliotecas mais bem acabadas das letras luso-brasileiras. E do contato com este mundo novo, barroco e universal, surgem grandes ensaios, com seus fluxos e refluxos, no espaço de quase um século de boa metodologia. Mas a tarefa não se esgota, apesar (e por causa) daquelas mesmas páginas. Quanto mais se escreve – eis o paradoxo de Vieira –, mais e mais resta a dizer. E a tendência que hoje parece tomar corpo é aquela que persegue um entendimento que pretende não perder de vista, mesmo em estudos específicos e parciais, o *sistema* de Antônio Vieira, como as dimensões da História e do Quinto Império, ou, em outras palavras, o sentido de unidade que varre de ponta a ponta obra tão vasta.

Vieira sente a unidade queimar-lhe o rosto e as mãos. E em vez de se perder em múltiplos fragmentos, num sem-número de compósitos breves, exige do intelecto a compreensão do todo. Tal como na *Divina comédia*, onde cada pedra do "Inferno" possui uma razão estrutural, a unidade em Vieira concentra-se na melodia do todo, em recorrentes citações, em claros *Leitmotive*. Assim, a palavra, no Jesuíta, como a pedra, em Dante, desafia a multiplicidade, de selvas e labirintos, na construção de um pensamento em chamas, desde a solidão factual ao agregado complexo da estrutura. A dialética da parte e do todo, da imagem e do espelho, propicia uma interpretação forte, tal como ele próprio – Antônio Vieira – analisa em cada partícula do pão consagrado:

---

* Professor Doutor do Departamento de Neolatinas da UFRJ e escritor, autor de *O Sorriso do Caos*, *Os Olhos do Deserto*, entre outros.

> E assim como se parte o cristal, sem se partir a figura, assim se parte a hóstia sem se partir o corpo de Cristo. E assim como a figura está em todo o cristal e toda em qualquer parte dele, ainda que seja muito pequena, assim em toda hóstia está todo Cristo e todo em qualquer parte dela, por menor e mínima que seja. E assim, finalmente, como o rosto que se vê no cristal, dividido em tantas partes, é sempre um só e o mesmo, e somente se multiplicam as imagens dele, assim também o corpo de Cristo, que está na hóstia dividido em tantas partes, é sempre um só corpo, e somente se multiplicam as suas presenças. (Sermão do Santíssimo Sacramento, parte V).[1]

Todo fragmento, imagem e palavra, multiplica-se, diante daquele espelho, que jamais desiste de sua função: debelar o múltiplo, sob a chama da unidade – tão perseguida por Vieira, nos sermões e nas cartas, e que tornou possível uma leitura transversal de sua obra. Sua totalidade guarda implicações não apenas discursivas, mas metafísicas, como insiste desde o "Sermão da Sexagésima", ao rechaçar a ausência de um fio-condutor, de um tema central. Vieira invoca o céu noturno, límpido e claro, como espelho da unidade primordial, ante-babélica, que os sacerdotes devem perseguir. Assim, também, diante das línguas da Amazônia, maiores que as de Babel, fora preciso recorrer ao fio de Ariadne, sonhado pelas gramáticas jesuíticas, aspirando, afinal, ao brasílico, que havia de tornar una todas as línguas, por onde se pudesse comunicar melhor, entre nomes e verbos rudes, a *imago Dei*, de um Cristo não partido (na unidade do Verbo), mas integrado na pele das palavras, ressurrecto nas línguas, em cujo vocabulário começava a ser conhecido:

> Quando Deus confundiu as línguas na torre de Babel, ponderou Filo hebreu, que todos ficaram mudos e surdos, porque ainda que todos falavam e todos ouviam, nenhum entendia o outro. Na antiga Babel houve setenta e duas línguas: na Babel do rio das Amazonas já se conhecem mais de cento e cinqüenta, tão diversas entre si como a nossa e a Grega; e assim quando lá chegamos, todos nós somos mudos, e todos eles surdos. Vede, agora, quanto estudo e quanto trabalho será necessário para que estes mudos falem, e surdos ouçam. (Sermão da Epifania, parte 4).

Dessa tensão (da parte e do todo, da língua e das línguas, da imagem e do espelho) surgiu o Corpo da História. Desde a saída do Paraíso. Da Diáspora da Unidade. Para Vieira, o tempo havia de trazer de volta o estado adâmico. Como em Paulo: Tudo em todos. E havia de preparar o Mundo ao último ato da Redenção. O tempo linear – do *Gênesis* ao *Apocalipse*, insiste o Jesuíta – é maior que o tempo cíclico, das estações e das demais formas de eterno retorno. E, além disso, não cria apenas etapas cumulativas, de que o presente não seria mais que uma partícula. O devir produz uma tensão, que antecipa o Pleroma. O presente é obra do passado, mas tem asas de Futuro. Tal como

no *Deuteronômio*, o tempo não é senão a ponte entre a Revelação e a Consumação – o *hayyom*, do *Velho Testamento*. E a História sagrada e profana – que é una e sacra, para Vieira – oferece outros e maiores enigmas, que demandam espelhos e tipologias, capazes de articular as figuras de Cristo e Moisés, Eva e Maria, Judas e Jonas. O passado bíblico antecipa o que será: o Verbo e o Tempo. Por isso, a História sacra é maior que a profana. É modelo. E paradigma. E seus motores permanecem invisíveis, movidos por Deus. Ainda não são os homens que fazem e sofrem a História. O tempo humano é um capítulo da eternidade *(interminabilis vitae tota simul et perfecta possessio* – como sabe Vieira, citando Boécio), não mais que um capítulo, inaugurado pela *hýbris* de Adão, e sem o qual o Verbo não teria podido fazer-se carne. Como na *Jerusalém*, de Torquato Tasso, ignoramos onde começa a História. Mouros e cristãos enfrentam-se na Terra, enquanto anjos e demônios combatem no céu, e mal sabemos de onde se origina o imenso turbilhão. O trabalho dos homens. E os dias de Deus...

No Padre Vieira – como para o Bossuet, das *Oraisons funèbres* – o tempo cessa na Eternidade, ao encalço do qual jamais se arresta. O rio da História corre para o mar, como o Tibre, o Jordão e o Amazonas. E o Impermanente há de ser, como em Donne e Quevedo, a única forma da Permanência. O tempo é de Heráclito – e de suas lágrimas. E a duração – isto se deve, primeiro, aos gregos e, depois, aos portugueses – será como um navio sobre as águas, cujo porto é Cristo. O drama da História divide-se entre Heráclito e Parmênides, fluxo e permanência, ser e não ser.

Por isso, o poder temporal deve colaborar com o espiritual, apressando o curso da História, do não ser até o ser. Dessa discussão, pela via nova ou antiga, depende a prática política da Idade Média e Moderna, com os tratados de Marsilio de Padua, Dante e Maquiavel. Vieira decide-se pela autonomia das esferas, e, ao mesmo tempo, pela estreita colaboração do papa e do imperador. Os poderes devem assegurar a demanda de Infinito, gerada nas entranhas do tempo. Para Vieira, a *pax lusitana* iria ensejar o equilíbrio dos poderes, e produzir uma plenitude que resultaria na conversão da Política em Metafísica. O sonho do mar português era uma nova travessia do Mar Vermelho. Portugal seria a Páscoa do Universo.

As Razões do Todo

Antes do Império luso, a História foi marcada por uma sucessão de civilizações, como vemos no sonho de Nabuco, lido por Daniel, ou em

Zacarias. Quatro idades passaram. Quatro impérios. E foram assírios, babilônios, persas e romanos, os que ensaiaram, com maior ou menor êxito, a monarquia universal. Todos deixaram de ser. Glórias, medalhas, nínives e atenas foram levadas pelos temporais da História:

> Prêmio e castigo são os dois pólos em que se resolve e sustenta a conservação de qualquer monarquia (...). Sem justiça não há reino, nem província, nem cidade, nem ainda companhia de ladrões que possa conservar-se. Assim o prova Santo Agostinho com autoridade de Cipião Africano, e o ensinam conformemente Túlio, Aristóteles, Platão e todos que escreveram de república. Enquanto os romanos guardaram igualdade, ainda que neles não era verdadeira virtude, floresceu seu império e foram senhores do mundo; porém tanto que a inteireza da justiça se foi corrompendo pouco a pouco, ao mesmo passo enfraqueceram as forças, desmaiaram os brios, e vieram a pagar tributos os que os receberam de todas as gentes. Isto estão clamando todos os reinos com suas mudanças, todos os impérios com suas ruínas, o dos Persas, o dos Gregos, o dos Assírios (Sermão da Visitação de Nossa Senhora, parte 2).

O fim da Justiça leva à morte dos impérios. Sobrevivem, à pompa e circunstância dos tempos idos, poucas e míseras ruínas. *Pulvis et umbra*. Não mais que sombra e pó. Desmaiam os brios. Morrem as virtudes. Cessam os méritos. E as forças. E os domínios. E as leis. Tudo que foi, não é. A glória de César. A beleza de Alcibíades. A fama de Sócrates. Varridos pelo Triunfo da Morte. Prêmio e Castigo. Amargo remédio da Providência. O Tempo do Cosmos e o Tempo da Terra. Ontem e Hoje. *Sic transit gloria mundi*:

> Todas as coisas se resolvem naturalmente, e vão buscar com todo o peso e ímpeto da natureza o princípio donde nasceram. O homem porque foi formado da terra, ainda que seja com dispêndio da própria vida e suma repugnância da vontade, sempre vai buscar a terra, e só descansa na sepultura. Os rios esquecidos da doçura de suas águas, posto que as do mar sejam amargosas, como todos nasceram do mar, todos vão buscar o mesmo mar e só nele se desafogam, e param como em seu centro. Assim todas as coisas deste mundo, por grandes e estáveis que pareçam, tirou-as Deus com o mesmo mundo do não ser ao ser; e com Deus as criou do nada, todas correm precipitadamente, e sem que ninguém lhes possa ter mão, ao mesmo nada de que foram criadas (Primeira Dominga do Advento, parte 4).

Seguem os rios esquecidos de si. Da doçura de suas águas, correndo para o fim. Também os homens vão buscar a terra, de que nasceram. Todas as coisas deste mundo, Deus as tirou do nada e ao nada hão de voltar. Mesmo Roma – em sua grandeza e formosura – não faz exceção. Antes: é o espelho, o destino dos impérios. Figura da morte. E seu Triunfo. E pena. E dano. Vieira freqüenta o famoso *ubi sunt*?, no preto e branco de sua prosa,

focalizando, como Gibbon, mais tarde e noutro contexto, as ruínas de uma Roma defunta, avara de Piedade e de Justiça:

> E se no interior da mesma Roma recorrermos às coisas de maior duração, quais são os mármores; quantos anos, e quantos séculos há, que dos mesmos mármores levantados em obeliscos e arcos triunfais, se vêem só as miseráveis ruínas, ou meio sepultadas já, ou cobertas de hera? Finalmente aquele império sem fim, a que a fortuna não pôs metas ou limites alguns, nem à grandeza, nem ao tempo; diga-nos, a mesma fortuna onde está, e onde o tem escondido? Busque-se em todo o mundo o império romano, e não se achará dele mais que o nome, e este não em Roma, senão muito longe dela. (...) Acabaram-se as guerras, e vitórias romanas, não só fechadas, mas quebrados para sempre os ferrolhos das portas de Jano: acabaram-se os Capitólios: acabaram-se os consulados: acabaram-se as ditaduras: acabaram-se para os generais as ovações e os triunfos: acabaram-se para os capitães famosos as estátuas e inscrições: acabaram-se para os soldados as coroas cívicas, morais e rostratas: acabam-se enfim como império os mesmo imperadores, e só vivem e reinam, ao revés da roda da fortuna, o que eles quiseram acabar. Acabou Nero; e vivem e reinam Pedro e Paulo: acabou Trajano; e vive e reina Clemente: acabou Marco Aurélio e vive e reina Policarpo: acabou Vespasiano; e vive e reina Apolinar: acabou Valeriano; e vive e reina Lourenço: acabou enfim Maximino; e vive e reina Catarina: ele, e os outros imperadores, porque se fiaram falsamente do império sem fim: *imperium sine fine dedi*: e ela com os seus, e com os outros Mártires, porque reinam e hão de reinar por toda a eternidade com Cristo, num reino que verdadeiramente não há de ter fim: *cujus regni non erit finis* (Sermão de Santa Catarina, Virgem e Mártir, parte 10).

Duas Romas. Uma vencida. Outra vencedora. Morta, a Cidade dos Homens. E sua infâmia. Neros. Calígulas. Viva, a Roma Santa. De Pedro e Paulo. Dos Mártires (*semen est sanguinis christianorum*). Viva, a promessa da Cidade de Deus... Daquelas ruínas, ferrolhos, estátuas e medalhas, renasce a Roma eterna, capital do Tempo, e suas torres, e pináculos preparam novas altitudes. Puramente agostiniana, todavia, a filosofia da História de Vieira faz de Lisboa o epicentro das grandes mudanças, a nova Roma ocidental – a que havia de fundar o Quinto e derradeiro Império. Reino de um soberano. De uma religião. Católica, como a Terra – toda de Portugal e sem fronteiras. Apenas um rei. Um só rebanho e pastor. A conversão de todos. E – *mirabilia Dei*! – os monarcas do mundo inteiro haviam de abandonar a vã cobiça, em favor do rei fatal e do papa angélico. Duas Romas. O prefácio da Parusia.

O Princípio de Espaço

Para Vieira, depois dos judeus, os portugueses eram o segundo povo eleito. Cabia-lhes, uma não pequena tarefa na economia salvífica. O Deus

mosaico firmara um pacto com Tubal, primeiro português, filho de Jafé, neto de Noé. A aliança entre Deus e os lusitanos levaria ao maravilhoso do Novo Mundo e à fundação do maior império de que se tem notícia (*cesse o que a antiga musa canta*), emblema dos altos Desígnios:

> Quem logrou esta promessa feita a Jafé? E em quem se cumpriu a grandeza de toda esta profecia? Cumpriu-se no primeiro português que houve no mundo, e na sua descendência, que somos nós. O primeiro português que houve no mundo foi Tubal: sua memória se conserva ainda hoje, não longe da foz do nosso Tejo, na povoação primeira, que fundou com nome de Coetus Tubal, e com pouca corrupção, Setúbal. Este Tubal, este primeiro português (como se lê no capítulo X do Gênesis) foi filho quinto de Jafé (que também é boa a fortuna dos filhos quintos): *Filii Japhet, Gomer et Magog, et Madaï, et Javam, et Tubal.* E finalmente neste filho quinto de Jafé, neste primeiro português, neste Tubal, se verificou a bênção de seu avô Noé, e se cumpriu a profecia e promessas feitas a seu pai Jafé; porque só os portugueses, filhos, descendentes e sucessores de Tubal, são e foram (sem controvérsia) aqueles que por meio de suas prodigiosas navegações e conquistas, com o astrolábio em uma mão, e a espada na outra, se estenderam e dilataram por todas as quatro parte do imenso globo da Terra. Portugueses na Europa, portugueses na África, portugueses na Ásia, portugueses na América: em todas essas quatro partes do mundo, com portos, com fortalezas, com cidades, com províncias, com reinos, e com tantas nações e reis tributários. Houve algum filho de Noé, houve alguma nação outra nas idades, por belicosa e numerosa que fosse, e celebrada nas trombetas da fama, que se dilatasse e estendesse tanto por todas as quatro partes da Terra? Nenhuma. Nem os Assírios, nem os Persas, nem os Gregos, nem os Romanos. E por quê? Porque esta bênção, esta herança, este morgado, este patrimônio, era só devido aos Portugueses, por legítima sucessão de pais e avós; derivado seu direito de Noé a Jafé, de Jafé a Tubal, de Tubal a nós, que somos seus descendentes e sucessores. (Sermão Gratulatório e Panegírico, parte 2).

As etimologias de Vieira, como as de Vico, apesar de sua fragilidade (*coetus Tubal*), servem para criar, no labirinto das razões primeiras, um fio de compreensão mítica, um argumento *a posteriori*, que tire da História uma essência, uma noção de origem, que seria preciso trazer de volta, desde a língua sagrada, anterior a Babel, e compreender o arcano da palavra, o destino da palavra, pois o étimo não oferece apenas uma origem, mas um destino, uma enteléquia (*res sunt consequentia nominis* – para inverter o adágio medieval).

Oceano e Destino

Fundaram os portugueses sublimadas geografias. Novas leituras, em águas jamais cortadas, a não ser pela imaginação de Dante, Ariosto e Rabelais. O

mundo ficou maior do que supunham angélicas e orlandos. Caíram as barreiras do espaço. Desenhou-se uma nova exegese. Um mapa-múndi cristão (profetizado por Isaías – dirá Vieira): horizontes perdidos, águas que escondiam outras ilhas, reinos e cidades, reservados às naus portuguesas, cujo sucesso se explicava – ao contrário do Ulisses de Dante – porque Deus o quisera (*altrui piacque*). A empresa ultramarina produziu danos irreparáveis e um sem-número de naufrágios. Mas o herói épico mostrou-se, inflexível, à altura do plano divino. Os lusitanos eram os novos cruzados. Com suas venturosas proas, faziam do mar a terra de sua andarilha missão.

> O que encobria a terra era o elemento da água; por que a imensidade do Oceano que estava em meio, se julgava por insuperável, como a julgaram todos os antigos, e entre eles Santo Agostinho. Atreveu-se finalmente a ousadia e zelo dos Portugueses a desfazer este encanto, e vencer este impossível. Começaram a dividir as águas nunca dantes cortadas com as venturosas proas dos seus primeiros lenhos: foram aparecendo e surgindo de uma e de outra parte e como nascendo de novo as terras, as gentes, o mundo que as mesmas águas encobriam; e não só acabaram então no mundo antigo as trevas desta ignorância, mas muito mãos do Novo e descoberto, as trevas da infidelidade, porque amanheceu nelas a luz do Evangelho e o conhecimento de Cristo, o qual era o que guiava os Portugueses, e neles e com eles navegava (Sermão da Epifania, parte 2).

Impressionante observar a geografia vieiriana se tornando uma personagem (Adamastor vencido, metafísico), vigiando a misteriosa semelhança do Mundo Novo com a Bíblia, redimensionada em grandeza, como se houvera mantido intacto o Todo Diferente de uma paisagem sagrada, como aquela percorrida por Francisco Xavier. Os mares de Vieira, Camões e Plotino confundem-se na mesma pátria espiritual, que se conquista nos mares do ser, na distância de outros portos e de outras ilhas. Máquina do Mundo. Máquina do Uno. Francisco Xavier, prossegue Vieira:

> saiu de Lisboa e chegou até o Japão. Tomai agora um mapa, ou uma carta de marear, ponde-a diante dos olhos, e vereis que em toda esta navegação e caminho, de mais de quatro mil léguas, levando Xavier um pé por terra, outro por mar, sempre o pé da terra foi o esquerdo, e o mar do direito. A primeira terra que deixou saindo de Lisboa e navegando ao sul, foi à costa de Berbéria até Guiné, toda à mão esquerda, e à direita o mar Atlântico. Dali até o Cabo de Boa Esperança, e voltando o mesmo Cabo até o estreito de Meca, por uma e outra parte a terra era a África sempre à mão esquerda, e à direita o mar Etiópico. Daquele estreito até o Seio Pérsico, a foz do Eufrates, à mão esquerda a Arábia Feliz, e à direita o mar arábico. Da garganta do mesmo Seio até à primeira foz do Indo, a Carmenia, parte da Pérsia à mão esquerda, e à direita o mar Pérsico, por nome mais geral, Eritreu. Do Indo começa a terra, a que ele dá o nome, chamada Índia, e se estende até o cabo de Comorim, à mão esquerda toda, e à direita

> o mar Índico. Do cabo de Comorim, dá volta, e corre a contra costa do reino de Narsinga, ou Bisnagá, até a foz do Ganges ao mesmo modo à mão esquerda, e à direita o mar ou golfo de Bengala. Seguindo o grande arco que faz aquele golfo pelas costas da mesma Bengala, Pegu, e Sião, até o estreito de Singapura o mais austral de todo o Oriente, todas aquelas terras ficam à mão esquerda, e o mar por onde se navegam, que é o mesmo golfo, à direita. Finalmente, continuando depois de Malaca os reinos de Camboja, Champá e Cochinchina, e o vastíssimo império da China, todo este grande trato de terras demoram à mão esquerda, e o mar ou mares do oceano chinense até o Japão à direita (Xavier Acordado, 1, parte 4).

Eis o maravilhoso da Distância. O interminável périplo se veste do detalhismo barroco, cujas citações inauguram um mundo de lugares ainda mais longínquos do que as de muitas epopéias. Nomes estranhos, que parecem lembrar o fundo escuro dos quadros de um Fetti – como o de David –, ou de Salvator Rosa – como o de Jesus entre os doutores. Uma zona misteriosa, bendita e maldita, ao mesmo tempo, que era preciso tornar luminosa, no contraste da direita e da esquerda, como fizera Dante no Além. Os mares ambíguos de São Francisco tornavam-se melhores, singrados pelo invisível Cristo-Capitão.

Mas, além da etimologia, da paisagem, e da leitura bíblica (do *Velho Testamento* e do *Apocalipse*), de símbolos, empresas e alegorias, o profetismo é o centro das cogitações vieirianas. A tradição de Joaquim de Fiore, Frei Gil, Ubertino de Casale, esmaecidos, mas nem por isso esquecidos, oferece-lhe a perspectiva central de sua obra. E, mais intensamente, a suplantá-los, a presença de Bandarra, cujas profecias mostram-se perfeitamente acabadas, quanto ao pio Monarca. Não havia dúvidas. Para Vieira, o Rei fatal era Dom João IV. O que rompeu os grilhões que ligavam Portugal a Castela. E, vice-Cristo na Terra, favoreceria a consecução das *magnalia Dei*. Os destinos da Monarquia Universal – traço de união entre o rei e o papa, o sol e a lua, o corpo e a alma, o tempo e a eternidade. A espera do Cristo em todos:

> Foi El-rei D. João um rei buscado e achado por Deus. Há reis que parece que os fez a fortuna a olhos fechados, sem buscar nem achar, senão acaso. Destes estão cheias as histórias, como estiveram vazias as coroas. El-rei D. João não foi só buscado e achado, senão buscado e achado por Deus. Mas onde o buscou Deus e o achou? O que Deus buscou era um príncipe que pudesse ser rei e restaurador de Portugal: buscou-o entre os príncipes pertensores do reino, e achou-o na casa de Bragança: buscou-o entre os príncipes da casa de Bragança, e achou-o na pessoa d'El-rei D. João. Os príncipes pertensores à coroa de Portugal foram cinco: Espanha, França, Sabóia, Parma, Bragança; e assim como Deus buscou David entre todos os que tinham ou podiam ter algum direito a ele, só na real casa de Bragança o achou: *Inveni*. (Exéquias d'El rei D. João IV).

O sofrimento de Portugal, de 1580 até 1640, findara com a restauração bragantina, como quisera o Altíssimo. Deus e a História esperavam Portugal, cujas lágrimas lembravam as de Madalena, junto à sepultura de Cristo:

> (...) assim Portugal, sempre amante de seus reinos, insistia ao sepulcro del-rei D. Sebastião, chorando e suspirando por ele; e assim como Madalena no mesmo tempo tinha Cristo presente e vivo, e via com seus olhos e lhe falava, e não o conhecia, porque estava encoberto e disfarçado, assim Portugal tinha presente e vivo a el-rei nosso senhor, e ouvia e lhe falava e não o conhecia (Sermão dos Bons Anos, partes 3 e 4).

Sofria Portugal. E, todavia, mantinha-se fiel. Como os judeus, na Babilônia. Deus e a História esperavam Portugal. O regresso de Dom Sebastião, novo David, novo Lázaro, com sua aliança firmada com o Messias, havia de libertar Portugal do jugo a que seus próprios erros o haviam conduzido. Assim, redento, como Madalena, Portugal – mais forte nas fronteiras, no império e na fé – colaborava com o Regresso ao Uno e aprofundava em seus mapas, e gentes, mares e paisagens a conquista do *Liber Mundi*. E a História – como em Orígenes – não seria mais que a etapa complexa de uma suprahistória. As esperanças de Portugal coincidiam com as do Reino de Deus. Mesmo depois de sua morte, Dom João havia de ressuscitar (diz Vieira ao Bispo do Japão), o que não seria pouco, ultimando, assim, espetacularmente sua missão ante-crística.

Os altos Desígnios têm Portugal como centro. E rasgou mares nunca dantes e doutrem navegados, ampliou a Terra, atingiu impossíveis confins, com meios diminutos, provando não apenas o seu *status electionis*, mas a obstinada vontade. Caminhos vitoriosos, é bem verdade, e, nem por isso, isentos de vicissitudes. E a semeá-las, o Deus do Antigo Testamento, o Deus tentador, para certificar-se da pureza de seus lugares-tenentes. A prova mais dramática deu-se com a presença holandesa no Brasil. No celebre "Sermão para o Bom Sucesso das Armas de Portugal contra as de Holanda", mais do que uma exortação bélica, essa página antológica da *Weltliteratur* traça uma perfeita filosofia da História, desesperada e triste, como a de Jó, temerária e grave, como a de Isaías, que exigem do Deus mosaico o cumprimento de Sua parte, a mudança favorável no curso da História, o clamor da Providência, de quem se deve exigir a parte que Lhe cabe, no Tempo:

> Tirais também o Brasil aos portugueses, e assim estas terras vastíssimas, como as remotíssimas do oriente, as conquistaram às custas de tantas vidas e tanto sangue, mais por dilatar vosso nome e vossa fé (que esse era o zelo daqueles cristianíssimos reis), que por amplificar e estender seu império. Assim fostes servido que entrassemos

> nestes novos mundos, tão honrado e tão gloriosamente, e assim permitis que saiamos agora (que em tal imaginaria de vossa bondade) com tanta afronta e ignomínia! (...) Que a larga mão com que nos destes tantos domínios e reinos não foram mercês de vossa liberalidade, senão cautela e dissimulação de vossa ira, para aqui fora e longe de nossa pátria nos matardes, nos destruirdes, nos acabardes de todo. Se esta havia de ser a paga e o fruto de nosso trabalho, para que trabalhar, para que foi o servir, para o que foi o derramar tanto e tão ilustre sangue nestas Conquistas? Para que abrimos os mares nunca dantes navegados? Para que descobrimos as regiões e os climas não conhecidos? Para que contrastamos os ventos e as tempestades com tanto arrojo, que apenas há baixio no Oceano, que não esteja infamado com miserabilíssimos naufrágios de portugueses? E depois de tantos perigos, depois de tantas desgraças, depois de tantas e tão lastimosas mortes, ou nas praias desertas sem sepultura, ou sepultados nas entranhas dos alarves, das feras, dos peixes, que as terras que assim ganhamos, as ajamos de perder assim! Oh quanto melhor nos fora nunca conseguir nem intentar tais empresas! (...) Mas só digo e lembro a Vossa Majestade, Senhor, que estes mesmos que agora desfavoreceis e lançais de vós, pode ser que os queirais algum dia e que não os tenhais (Sermão para o Bom Sucesso das Armas de Portugal contra as de Holanda, parte 3).

Vieira lembrava ao Senhor dos Exércitos que a conquista de tantos reinos, ilhas, cidades realizara-se *propter nomem suum*, em Seu nome. Causa que era mais de Deus que dos portugueses. Tantas vitórias não podiam ser mera dissimulação para os liqüidar com imerecida ira. Era preciso converter Deus para Deus e fazê-lo sair arrependido daquele sermão. Por outro lado, como não recordar que os portugueses sofreram o complexo de Ulisses – soberbos de suas façanhas –, como não recordar que a injustiça graçava por toda a parte, como não recordar que a desmedida ambição pusera tudo a perder? E, assim, os portugueses foram tentados não apenas pelo mundo, pelo diabo e pela carne. Os portugueses foram tentados terrivelmente por Deus, que os desejava experimentar. E começaram a perder o Império. Antes, Portugal. Depois, Angola. E Pernambuco.

Mas, como a dor fosse mais forte, como o martírio fosse irreparável, Portugal e seu Império redimiram-se pelo sofrimento. Quase um purgatório terrestre. Portugal seguia isolado no deserto, despedaçado pela dor. Foi quando a Providência o arrancou do abismo, com o fim da monarquia dual e a expulsão dos holandeses. Portugal voltava aos antigos resplendores. A História do futuro já podia ser vivida em seus múltiplos aspectos e apelos.

Mais luminosa do que antes e mais sublime, a missão de Portugal. Com as estrelas, que vão desmaiar em suas costas ocidentais, os portugueses são a luz do mundo. Marcados por um destino meta-histórico, viveram uma conversão radical e sentiam-se, portanto, *puri e disposti* à plenitude da História... Portugal – rocha da Igreja:

> Quando Cristo apareceu a el-rei Dom Afonso, estava ele na sua tenda lendo a história de Gedeão, não só com um, mas com dois mistérios: primeiro, para que o rei desconfiasse da promessa, vendo que os seus portugueses eram poucos: segundo, para que os mesmos portugueses entendessem, que, como soldados de Gedeão, em uma mão haviam de levar a trombeta, e na outra mão a luz. A Pedro chamou-lhe Cristo: Cephas: pedra em significação do que havia de ser: os portugueses primeiro se chamaram Tubales (de Tubal) que quer dizer mundanos, e depois chamaram-se lusitanos: lusitanos, para que trouxessem no nome a luz; mundanos para que trouxessem no nome o mundo; porque Deus os havia de escolher para a luz do mundo: *Vos estis lux mundi*. (Sermão de Santo Antônio, parte 2).

Portugal não seria mais que a sua própria e infinita luz. Portugal seria o mundo, sem impedimentos, da Terra ou do Céu. Livre de Bojadores e Tormentas. Nenhum Adamastor a contrastá-lo. E tampouco um Velho do Restelo, que é morta a glória de mandar e a vã cobiça:

> "Portugal é toda a Terra (...) E depois de assim remido, depois de assim libertado Portugal, que lhe sucederá? *Africa debellabitur*: será vencida e conquistada África. *Imperium ottomanum ruet*: o império otomano cairá sujeito e rendido aos seus pés. Domus Dei recuperabitur: A Casa Santa de Jerusalém será, finalmente recuperada. E por coroa de tão gloriosas vitórias, *Aetas aurea reviviscet*: ressuscitará a idade dourada. *Pax ubique erit*: haverá paz universal no mundo. *Felices qui viderint*: Ditosos e bem-aventurados os que isto virem (Sermao de Santo Antonio, parte 2).

O ato final do drama cósmico (a *apocatástasis*) estava prestes a ser deflagrado no fim da História. Portador dessa missão, tudo dependia de Portugal, Cristo das nações – como seria chamado mais tarde. Todas as ilhas do Mundo. Todos os continentes... Tudo seria Portugal. E, tão vasto como a Terra, Portugal deixaria de existir. O Corpo de Cristo e o de Portugal coincidem com o da Eternidade. Cristo, em Todos. Não mais um fragmento. Um indivíduo. Ou solidão. Tudo em Todos.

Nota

1 O texto utilizado dos sermões de Vieira é o que se prepara na edição da Editora Nova Aguillar prevista para 2005.

Resumo: A poética do Padre Antonio Vieira. O Quinto Império e a sinergia da história. Os fragmentos e a totalidade para o novo reino hiperfísico. Sic transit gloria mundi e novos trânsitos.

Abstract: The poetics of Antonio Vieira. The Fifth Empire and the sinergy of history. Totality and fragments towards a new hyperfisical kingdom. Sic transit gloria mundi and new other transits.

Palavras-chave: parte, todo; múltiplo, unidade; língua, línguas; tempo, eternidade.

Key-words: part, whole; unity, multiplicity; language, languages; time, eternity.

O FIM DO PENSAMENTO

Giorgio Agamben*

Tradução de Alberto Pucheu

Acontece como quando caminhamos no bosque e, subitamente, surpreende-nos a variedade inaudita das vozes animais. Silvo, trilo, chilro, lascas de lenha e metais estilhaçados, assobios, cochichos, cicios: cada animal tem seu som, nascido imediatamente de si. Ao fim, a nota dúplice do cuco ri de nosso silêncio, divulgando nosso ser insustentável, o único sem voz no coro infinito das vozes animais. Então, provamos do falar, do pensar.

Em nossa língua, a palavra pensamento tem por origem o significado de angústia, de ímpeto ansioso, que se encontra ainda na expressão familiar: *stare in pensiero* (estar atormentado). O verbo latino *pendere*, de onde deriva a palavra nas línguas romanas, significa *estar suspenso*. Agostinho utiliza-o neste sentido para caracterizar o processo do conhecimento: "O desejo que há na procura procede de quem busca e permanece, de alguma maneira, suspenso (*pendet quodammodo*), até repousar na união com o objeto enfim encontrado".

Que coisa está suspensa, que coisa pende no pensamento? Pensar, na linguagem, não podemos, porque a linguagem é e não é a nossa voz. Eis uma pendência, uma questão não resolvida na linguagem: será nossa, a voz, como o zurro a voz do burro e o trilo a voz do grilo? Por isto, ao falar, somos constrangidos a pensar e manter suspensas as palavras. O pensamento é a pendência da voz na linguagem.

(No seu trilo, é claro: o grilo não pensa).

---

* Giorgio Agamben, um dos mais importantes filósofos em atividade, publicou *Il linguaggio e la morte*, *La comunità che viene*, *Idea della prosa*, *Categorie italiane: Studi di poetica*, entre outros.

À noite, passeando pelo bosque, a cada passo, sentimos animais invisíveis rastejarem por entre as moitas que ladeiam o caminho: se lagartos ou ouriços, tordos ou serpentes, não sabemos. O mesmo acontece quando pensamos: não tem importância o caminho da palavra que percorremos, mas a confusa agitação que sentimos ao redor, como a de um animal em fuga ou a de qualquer coisa que, de repente, acorda com os barulhos dos passos.

O animal em fuga, que percebemos rumorejar pelas palavras, – foi dito –, é a nossa voz. Pensamos – temos as palavras suspensas e nós mesmos estamos como que suspensos na linguagem – porque esperamos, assim, reencontrar, ao fim, a voz. Um dia, – foi dito –, a voz se inscreve na linguagem. A procura da voz na linguagem é o pensamento.

Que a linguagem surpreenda e sempre antecipe a voz, que a pendência da voz na linguagem não haja mais fim: este é o problema da filosofia. (Como cada um *resolve* esta pendência é a ética).

Mas a voz, a voz humana não é. Não é nossa a voz que podemos seguir no traçado da linguagem, colhendo-a – para recordá-la – no ponto em que ela se desfaz no nome, se inscreve na letra. Nós falamos com a voz que não temos, que jamais foi escrita (*agrapta nomima*, Antígona, 454). E a linguagem é sempre "letra morta".

Pensar, podemos apenas se a linguagem não é a nossa voz, apenas se, nisso, medimos o insondável de nossa afonia. O que chamamos de mundo é este abismo.

A lógica mostra que a linguagem não é a minha voz. A voz – ela diz – foi, mas já não é, nem poderá mais ser. A linguagem tem lugar no não-lugar da voz. Isto significa dizer que o pensamento nada há de pensar da voz. Esta é a sua piedade.

Então, a fuga, a pendência da voz na linguagem deve ter fim. Podemos deixar de ter a linguagem, a voz, em suspensão. Se a voz jamais foi, se o pensamento é pensamento da voz, ele *não* tem mais *nada* a pensar. O pensamento cumprido não tem mais pensamento.

Do termo latino que, por séculos, designou o pensamento, *cogitare*, na nossa língua, restou apenas um traço na palavra *tracotanza*[1]. Ainda no século XIV, *coto*, *cuitanza*, queria dizer: pensamento. Através do provençal *oltracuidansa*, *tracotanza* provém do latino *ultracogitare*: exceder, passar o limite do pensamento, sobrepensar, *spensare*.

O que foi dito poderá ser dito de novo. Mas o que foi pensado não poderá mais ser dito. Da palavra pensamento, tu te despedes para sempre.

Caminhamos no bosque: de repente, sentimos um fremir de asas ou de ervas agitadas. Um faisão voa e mal temos tempo de vê-lo desaparecer por entre os galhos, um porco-espinho se embrenha no mato mais denso, a serpente faz as folhas secas crepitarem sob si. Não o encontro, mas esta fuga de animais selvagens invisíveis, é o pensamento. Não, não era a nossa voz. Nós nos avizinhamos da linguagem o quanto era possível, quase a roçamos, em suspensão: mas o nosso encontro não ocorreu, e, agora, retornamos, impensadamente, desta vizinhança, para a casa.

A linguagem, portanto, é a nossa voz, a *nossa* linguagem. Como tu agora falas – eis a ética.

Nota

[1] Arrogância, prepotência, insolência, atrevimento, petulância, presunção. [N.T.]

A IMANÊNCIA: UMA VIDA...

Gilles Deleuze*

Tradução de Alberto Pucheu e Caio Meira

Que é um campo transcendental? Ele se distingue da experiência, na medida em que não se remete a um objeto nem pertence a um sujeito (representação empírica). Ele se apresenta também como pura corrente de consciência a-subjetiva, consciência pré-reflexiva impessoal, duração qualitativa da consciência sem mim. Pode parecer curioso que o transcendental se defina por tais dados imediatos: em oposição a tudo isto que faz o mundo do sujeito e do objeto, falar-se-á de um empirismo transcendental. Há algo de selvagem e potente num tal empirismo transcendental. Certamente, não é o elemento da sensação (empirismo simples), pois a sensação é apenas um corte na corrente da consciência absoluta. Por mais próximas que estejam duas sensações, é, antes, a passagem de uma a outra como devir, como aumento ou diminuição de potência (quantidade virtual). Será necessário, então, definir o campo transcendental pela pura consciência imediata sem objeto nem mim, como movimento que não começa nem acaba? (Mesmo a concepção espinozista da passagem ou da quantidade de potência apela à consciência).

Mas a relação do campo transcendental com a consciência é apenas de direito. A consciência só se torna um fato se um sujeito é produzido simultaneamente a seu objeto, ambos fora do campo e aparecendo como "transcendentes". Ao contrário, a consciência atravessando o campo transcendental a uma velocidade infinita por tudo difusa, nada a pode revelar[1]. De fato, ela se exprime apenas refletindo-se num sujeito que a remete aos objetos. Por isso, o campo transcendental não pode se definir por sua consciência que, apesar de lhe ser co-extensiva, se subtrai a toda revelação.

O transcendente não é o transcendental. Na ausência de consciência, o campo transcendental, escapando de toda transcendência tanto do sujeito quanto do objeto[2], definir-se-á como um puro plano de imanência. A

---

* Gilles Deleuze, um dos filósofos mais considerados so século XX, publicou *Lógica do sentido*, *Diferença e repetição*, *Crítica e clínica*, entre muitos outros. Este texto foi o último editado em vida.

imanência absoluta é nela mesma: ela não está *em* alguma coisa, dentro de alguma coisa, ela não depende de um objeto nem pertence a um sujeito. Em Espinosa, a imanência não está *na* substância, mas a substância e os modos estão na imanência. Quando, caindo fora do plano de imanência, o sujeito e o objeto são tomados como sujeito universal ou objeto qualquer *aos quais* a imanência é atribuída, ocorre toda uma desnaturação do transcendental que não faz mais do que reduplicar o empírico (como em Kant) e uma deformação da imanência que se acha contida no transcendente. A imanência não se remete a Alguma coisa como unidade superior a todas as coisas nem a um Sujeito como ato que opera a síntese das coisas: é quando a imanência é imanência apenas a si que se pode falar de um plano de imanência. Assim como o campo transcendental não se define pela consciência, o plano de imanência não se define por um Sujeito nem por um Objeto capaz de o conter.

Dir-se-á que a pura imanência é UMA VIDA, nada mais. Ela não é imanência à vida, mas o imanente que não é imanente a nada específico é ele mesmo uma vida. Uma vida é a imanência da imanência, a imanência absoluta: ela é potência e beatitude completas. Na medida em que ultrapassa as aporias do sujeito e do objeto, Fichte, em sua última filosofia, apresenta o campo transcendental como *uma vida*, que não depende de um Ser nem se encontra submetida a um Ato: consciência imediata absoluta, cuja própria atividade não se remete a um ser, mas não cessa de se colocar numa vida[3]. Assim, o campo transcendental se faz um verdadeiro plano de imanência que reintroduz o espinozismo no mais profundo da operação filosófica. Não se trataria de uma aventura similar à que Maine de Biran se lançou em sua “última filosofia” (aquela que ele já estava muito cansado para levar a bom termo), quando descobriu, sob a transcendência do esforço, uma vida imanente absoluta? O campo transcendental se define por um plano de imanência, e o plano de imanência por uma vida.

O que é a imanência? uma vida... Ninguém narrou melhor do que Dickens o que é *uma* vida (tendo-se em conta o artigo indefinido como índice do transcendental). Um canalha, um sujeito malvado, menosprezado por todos, é trazido moribundo, e aqueles que cuidam dele manifestam um tipo de prontidão, respeito e amor pelo seu menor sinal de vida. Todos se empenham em salvá-lo, a ponto de, no mais profundo de seu coma, o próprio calhorda sentir algo suave adentrá-lo. À medida, entretanto, em que ele retorna à vida, seus salvadores se tornam mais frios, e ele retoma toda sua grosseria e maldade. Entre sua vida e sua morte, há um momento que não é

mais do que o de *uma* vida jogando com a morte[4]. A vida do indivíduo deu lugar a uma vida impessoal, contudo singular, que libera um puro acontecimento sem acidentes da vida interior e exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade disso que sucede. "*Homo tantum*" do qual todos se compadecem e que alcança um tipo de beatitude. Ele é uma hecceidade que não é mais individualizadora, mas singularizante: vida de pura imanência, neutra, para além do bem e do mal, pois apenas o sujeito que a encarna no meio das coisas a traduzia como boa ou má. A vida de tal individualidade se apaga em prol da vida singular imanente a um homem que não tem mais nome e que, apesar disso, não se confunde com nenhum outro. Essência singular, uma vida...

Não seria necessário encerrar uma vida no simples momento em que a vida individual se afronta com a morte – universal. *Uma* vida está por todos os lugares, por todos os momentos que atravessam este ou aquele sujeito vivo e que medem tais objetos vividos: vida imanente trazendo os acontecimentos ou singularidades que apenas se atualizam nos sujeitos e nos objetos. Essa vida indefinida não tem, ela mesma, momentos, por mais próximos que estejam uns dos outros, mas apenas entretempos, entremomentos. Ela não sobrevém nem sucede, mas apresenta a imensidão do tempo vazio em que se vê o acontecimento ainda porvir e já transcorrido, no absoluto de uma consciência imediata. A obra romanesca de Lernet Holenia coloca o acontecimento num entretempo que pode absorver regimentos inteiros. As singularidades ou os acontecimentos constitutivos de *uma* vida coexistem com os acidentes d*a* vida correspondente, mas não se agrupam nem se distinguem da mesma maneira. Eles se comunicam entre si de uma maneira totalmente diferente da dos indivíduos. Parece mesmo que uma vida singular pode abrir mão de toda individualidade ou de toda outra concomitância que a individualize. Por exemplo, todos os bebês se parecem e não têm nenhuma individualidade; mas têm singularidades, um sorriso, um gesto, uma careta, acontecimentos que não são características subjetivas. Mediante sofrimentos e fragilidades, os bebês são atravessados por uma vida imanente que é pura potência e, até, beatitude. Os indefinidos de uma vida perdem toda indeterminação à medida em que ocupam um plano de imanência ou, o que vem a dar no mesmo, constituem os elementos de um campo transcendental (a vida individual, ao contrário, permanece inseparável de determinações empíricas). O indefinido como tal não marca uma indeterminação empírica, mas uma determinação de imanência ou uma determinabilidade transcendental. O artigo indefinido não é a indeterminação da pessoa sem antes ser a determinação do singular. O Um não é o transcendente que pode

conter a imanência, mas o imanente contido num campo transcendental. Um é sempre o índice de uma multiplicidade: um acontecimento, uma singularidade, uma vida... Pode-se sempre evocar um transcendente que cai fora do plano de imanência ou, até, que se atribui a ele; mesmo assim, toda transcendência se constitui unicamente na corrente de consciência imanente própria a esse plano[5]. A transcendência é sempre um produto da imanência.

Uma vida contém apenas virtuais. Ela é feita de virtualidades, acontecimentos, singularidades. Isso que se chama de virtual não é algo a que falta realidade, mas que se engaja num processo de atualização seguindo o plano que lhe dá sua realidade própria. O acontecimento imanente se atualiza num estado de coisas e num estado vivido que faz com que ele ocorra. O próprio plano de imanência se atualiza num Objeto e num Sujeito aos quais ele se atribui. Enquanto eles são quase inseparáveis de suas atualizações, o plano de imanência é em si mesmo virtual, do mesmo modo que os acontecimentos que o povoam são virtualidades. Os acontecimentos ou singularidades dão ao plano toda sua virtualidade, assim como o plano de imanência dá aos acontecimentos virtuais uma plena realidade. Nada falta ao acontecimento considerado como não-atualizado (indefinido). Basta colocá-lo em relação com seus concomitantes: um campo transcendental, um plano de imanência, uma vida, singularidades. Uma ferida se encarna ou se atualiza num estado de coisas e num vivido; mas ela mesma é um puro virtual sobre o plano de imanência que nos arrasta a uma vida. Minha ferida existia antes de mim... [6]. Não uma transcendência da ferida como atualidade superior, mas sua imanência como virtualidade sempre no interior de um meio (campo ou plano). Há uma grande diferença entre os virtuais que definem a imanência do campo transcendental e as formas possíveis que os atualizam, que os transformam em algo de transcendente.

Notas

[1] Bérgson, *Matière et Mémoire*: "como se nós refletíssemos sobre as superfícies a luz que delas emanam, luz que, propagando-se sempre, jamais haviam sido reveladas", *Oeuvres*, PUF, p. 186.

[2] Cf. Sartre, *La transcendence de l'Ego*, Vrin: Sartre coloca um campo transcendental sem sujeito, que remete a uma consciência impessoal, absoluta, imanente: em relação a ela, o sujeito e o objeto são "transcendentes" (p. 74-87) – Sobre James, cf. a análise de David Lapoujade, "*Lê flux intensif de la conscience chez William James*", *Philosophie*, n<u>o</u> 46, junho de 1995.

[3] Já na segunda introdução à *Doutrina da ciência*: "a intuição da pura atividade que não é nada fixa, mas avanço, não um ser, mas uma vida" (p. 274 *Ouvre choisies de philosophie première*, Vrin). Sobre a vida segundo Fichte, cf. *Initiation à la vie bienheureuse*, Aubier (e o comentário de Gueroult, p. 9).

[4] Dickens, *L'ami commun*, III, ch. 3, Pléiade.

[5] Mesmo Husserl reconhecia isso: “O ser do mundo é necessariamente transcendente à consciência, mesmo na evidência originária, permanecendo necessariamente transcendente. Mas isso não muda o fato de que toda transcendência se constitui unicamente na *vida da consciência*, como inseparavelmente ligada a esta vida...” (*Méditations cartésiennes*, Ed. Vrin, p. 52). Este será o ponto de partida do texto de Sartre.

[6] Cf. Joe Bousquet, *Les Capitales*, Le Cercle du livre.

O SUJEITO LÍRICO FORA DE SI

Michel Collot*

Tradução Alberto Pucheu

Colocando o sujeito lírico fora de si, afasto-me de toda uma tradição que, certamente, tem uma de suas origens e maiores expressões na teoria hegeliana do lirismo, concebida, por oposição à poesia épica, como "expressão da subjetividade como tal [...], e não de um objeto exterior"[1]. Segundo Hegel, o poeta lírico constitui "um mundo subjetivo fechado e circunscrito"[2], "fechado em si mesmo"[3]. "As circunstâncias exteriores" lhe são apenas "um pretexto" "para ele, com seu próprio estado de alma, expressar-se". Hegel admite, entretanto, que uma tal mediação possa ser útil, até indispensável: "O elemento subjetivo da poesia lírica se sobressai de maneira mais explícita quando um acontecimento real, uma situação real, se oferece ao poeta [...], como se essa circunstância ou esse acontecimento fizesse vir à tona seus sentimentos ainda latentes"[4]. Esses estados de alma estão tão profundamente escondidos na intimidade do sujeito que, paradoxalmente, não podem se revelar senão se projetando para fora: assim, nos "povos do norte", "a interioridade, concentrada e reunida sobre si mesma, se serve freqüentemente dos objetos inteiramente exteriores para fazer compreender que a alma comprimida não pode se expressar"[5]. Além disso, um lirismo sublime como o dos salmistas "supõe um ser fora de si"[6]. Minha hipótese é que uma tal saída de si não é uma simples exceção, mas, pelo menos para a modernidade, a regra.

Desalojando o sujeito lírico dessa pura interioridade, e, assim, destinando-o à sua morada, não pretendo, entretanto, seguir apenas e simplesmente a modernidade, que parece o consagrar à errância e à desaparição. Gostaria de me perguntar se a própria verdade não reside precisamente em uma tal saída, que pode ser tanto *ek-stase* quanto exílio, e se a recente decadência do sujeito lírico não lhe daria uma nova chance.

---

* Um dos excelentes pensadores franceses atuais de poesia. Publicou *La Poésie Moderne et la Structure d'horizon*, *Espace et poésie*, *Chaosmos*, entre outros.

Estar *fora de si* é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, a partir daí, ser projetado em direção ao exterior. Esses dois sentidos da expressão me parecem constitutivos da emoção lírica: o transporte e a deportação que porta o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora de si. Pelo menos desde Platão, sabe-se que o sujeito lírico não se possui, na medida em que ele é possuído por uma instância ao mesmo tempo a mais íntima de si e radicalmente estrangeira. Essa possessão e esse desapossamento são tradicionalmente referidos à ação de um Outro, quer se trate, no lirismo místico ou erótico, de um deus ou do ser amado, no lirismo elegíaco, à ação do Tempo, ou ao chamado do mundo que arrebata o poeta cósmico. Essa ação não se separa da que exerce o próprio canto, que mais se apodera do poeta do que dele próprio emana.

Fazendo a experiência de seu pertencimento ao outro – ao tempo, ao mundo ou à linguagem –, o sujeito lírico cessa de pertencer a si. Longe de ser o sujeito soberano da palavra, ele se encontra *sujeito* a ela e a tudo o que o inspira. Há uma passividade fundamental na posição lírica, que pode ser similar a uma submissão.

Sem poder mais se sustentar em um fundamento transcendente ou transcendental, não seria esse arrebatamento em direção ao outro uma pura e simples alienação? Sem poder mais cantar Deus ou o Ser ideal através das palavras e das maravilhas tanto da criação quanto da criatura, o sujeito que se precipita para fora de si se encontra lançado em um mundo e em uma linguagem desencantados. A transcendência não era senão a máscara de uma contingência, de uma ilusão lírica. Ceder ao canto e ao êxtase não é se deixar embalar pela língua, entregar-se ao mundo e aos outros? Portanto, nada de tão brilhante assim, não havendo motivos para sair por aí bradando sua subserviência.

Talvez seja nessa alienação, precisamente ao se distinguir de um *eu* que sempre se quis idêntico a si mesmo e senhor de si e do universo, que o sujeito lírico pode se realizar: não é na pretensão de sua-majestade-o-Eu à autonomia que reside a pior ilusão? A verdade do sujeito não se constitui em uma relação íntima com a alteridade? Perdendo sua caução transcendente, o *ek-stase* lírico se depara, em muitos pontos, com a redefinição do sujeito pelo pensamento contemporâneo. Reinterpretado, o lirismo pode aparecer como um dos modos de expressão possíveis e legítimos do sujeito moderno.

A meu ver, uma das vias mais fecundas de uma tal reinterpretação da subjetividade lírica é a da fenomenologia, que não considera mais o sujeito em termos de substância, de interioridade e de identidade, mas em sua rela-

ção constitutiva com um fora que, especialmente em sua versão existencial, o altera, colocando a acentuação em sua *ek-sistence*, em seu ser no mundo e para outro. Privilegiarei mais particularmente o pensamento de Merleau-Ponty – como a poesia moderna, ele leva a sério a encarnação do sujeito. A noção de *carne* permite pensar conjuntamente seus pertencimentos ao mundo, ao outro, à linguagem, não sob o modo de exterioridade, mas como uma relação de inclusão recíproca.

É pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, abraçando-a e sendo por ela abraçado. Ele abre um horizonte que o engloba e o ultrapassa. Ele é, simultaneamente, vidente e visível, sujeito de sua visão e sujeito à visão do outro, corpo próprio e, entretanto, impróprio, participando de uma complexa intercorporeidade que fundamenta a intersubjetividade que se desdobra na palavra, que é, para Merleau-Ponty, ela mesma, um gesto do corpo. O sujeito não pode se exprimir senão através dessa carne sutil que é a linguagem, doadora de corpo a seu pensamento, mas que permanece um corpo estrangeiro.

Dada essa tripla pertença a uma carne que propriamente não lhe pertence, o sujeito encarnado não saberá se pertencer completamente. A cega tarefa do corpo e do horizonte o impede de acessar uma plena e inteira consciência de si mesmo. Sua abertura ao mundo e ao outro o torna um estranho "por dentro – por fora"[7]. Ele não pode, então, reaver sua verdade mais íntima pelas vias da reflexão e da introspecção. É fora de si que ele a pode encontrar. Talvez, a e-moção lírica apenas prolongue ou reapresente esse movimento que constantemente porta e deporta o sujeito em direção a seu fora, através do qual ele pode *ek-sistir* e se exprimir. É apenas saindo de si que ele coincide consigo mesmo, não como uma identidade, mas como uma ipseidade que, ao invés de excluir, inclui a alteridade, conforme foi bem mostrado por Ricoeur[8], não para se contemplar em um narcisismo do eu, mas para realizar-se *como um outro*.

O poema lírico será esse objeto verbal graças ao qual o sujeito chega a dar consistência a sua emoção. Em um aforismo de *Moulin premier*, René Char disse admiravelmente:

> Audácia de, num instante, ser si mesmo a forma realizada do poema. Instantaneamente, reina o bem-estar de ter entrevisto cintilar a matéria-emoção[9].

O sujeito lírico virá a ser "si mesmo" apenas através "da forma realizada do poema", que encarna sua emoção em uma matéria que é ao mesmo tempo do mundo e de palavras: "Como você sabe, o sentimento", escreveu em

outro lugar René Char, "é filho da matéria; ele é seu olhar admiravelmente nuançado".

Um pensamento da carne, como o de Merleau-Ponty, uma poética da matéria-emoção, como a de René Char, orienta-nos para uma nova concepção e prática do lirismo, que me parecem aptas a responderem a certas objeções que seus detratores lhe fazem. Eles reprovam, no lirismo, principalmente seu subjetivismo e idealismo, opondo-lhe freqüentemente a palavra de ordem de um novo realismo, associado, às vezes de modo problemático, a um materialismo lingüístico que faz da literatura a única via de acesso possível à realidade[10].

Em suas versões mais polêmicas, essa posição antilírica corre seriamente o risco de nos reconduzir às clivagens mais tradicionais: entre o fora e o dentro, entre a matéria e a idéia, entre a emoção e o conhecimento. Invertendo a hierarquia e a prioridade entre os termos desses pares conceituais, tal posição lhes assegura a perenidade. Colocar o objeto contra o sujeito, o corpo contra o espírito, a letra contra a significação, é perder o essencial e o mais difícil de ser pensado, que é a implicação recíproca de tais termos. Para tentar compreender que o sujeito lírico só pode se constituir na sua relação com o objeto, que passa pelo corpo e pelo sentido, lançando-nos e lançando seu sentido através da matéria do mundo e das palavras, a poesia moderna nos leva a ultrapassar todas essas dicotomias.

A noção inteiramente poética de matéria-emoção nos convida a conceber a possibilidade de um "lirismo de pura imanência", certamente, um "lirismo materialista", como o próprio Jean-Marie Gleize deixa entrever, mas sem se esforçar em analisá-lo ou desenvolvê-lo[11]. Gostaria de ilustrar isso com dois exemplos: os de Rimbaud e Francis Ponge.

Esses dois poetas partilham entre si uma recusa violenta do lirismo entendido como expressão de um *eu*, da subjetividade pessoal, e a tentativa de promover uma "poesia objetiva" que valorize a materialidade das palavras e das coisas. Para eles, esse privilégio concedido ao objeto da sensação e da linguagem não implica a pura e simples desaparição do sujeito em benefício de uma improvável objetividade, mas, antes, sua transformação. Através dos objetos que convoca e constrói, o sujeito não expressa mais um *foro* íntimo e anterior: ele se inventa desde fora e do futuro, no movimento de uma emoção que o faz sair de si para se reencontrar e se reunir com os outros no horizonte do poema.

No que concerne a Rimbaud, limitar-me-ei a lembrar que essa redefinição do sujeito lírico já está inscrita em seus textos inteiramente fundadores

da modernidade poética, as chamadas *Cartas do Vidente*. Vale sublinhar de passagem o que essas cartas devem ao Romantismo e a homenagem que, ainda que com reservas, Rimbaud lhe presta, e a Lamartine, a Hugo e a Baudelaire. Principalmente a partir de Hegel, há uma forte tendência a interpretar o lirismo romântico como a expressão de um imperialismo do Eu. Exaltando inteiramente o sujeito, Rimbaud trabalhou para destituí-lo de sua autonomia, de sua soberania e de sua identidade. Para Lamartine, o sujeito lírico não é senão "um instrumento sonoro de sensações, sentimentos e idéias"[12] provocados nele pela "comoção mais ou menos forte que ele recebe das coisas exteriores ou interiores". Ele se constitui no ponto de encontro entre o interior e o exterior, entre o mundo e a linguagem. É nesse ponto que Baudelaire também situa a "arte moderna", capaz de criar "uma mágica sugestiva que contenha simultaneamente o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista"[13]. Essa abertura põe em questão a identidade do sujeito romântico, podendo colocá-lo em crise; Nerval escreveu: "Eu sou o outro" e, em *O homem que ri*, Rimbaud pôde ler: "Era a ele que se falava, mas ele próprio era outro"[14].

O projeto de uma "poesia objetiva" que se formula na carta a Izambard se opõe, certamente, à "poesia subjetiva", mantendo do "eu" apenas "a falsa significação", mas reserva um lugar ao sujeito, não mais definido por sua identidade e sim por sua alteridade. Tal alteração do sujeito lírico está ligada ao exercício da linguagem e do corpo. É no ato de enunciação que "Eu é um outro", reduzido a um pronome que o designa sem o significar, deportado da primeira para a terceira pessoa do singular; e é pelo "desregramento de todos os sentidos" que ele "chega ao desconhecido". Perdendo, assim, entretanto, o controle de sua língua e seu corpo, ele se encontra. Objetivando-se nas palavras e nas "coisas inauditas e inomináveis", ele se inventa sujeito. Projetando-se sobre a cena lírica através das palavras e imagens do poema, ele chega a apreender do fora seu pensamento mais íntimo, inacessível à introspecção:

> Isto me é evidente: eu assisto à eclosão do meu pensamento: eu a vejo, eu a escuto: eu lanço uma flecha: a sinfonia faz seu agito nas profundezas, ou salta sobre a cena.

Para dar palavra a esse outro em si que procede do desregramento de todos os sentidos, o poeta deve recarregar a linguagem de sensorialidade, "encontrar uma língua" "resumindo tudo, perfume, sons, cores". Mobilizando toda uma física da palavra, ele conseguirá dar corpo ao pensamento.

Rimbaud não “inventa a cor das vogais” pelo simples prazer de tratar o alfabeto como um abecedário nem para explorar sinestesias improváveis. Isolando e exibindo esses componentes não significativos da língua, ele os oferece em sua materialidade; associando cada uma delas a uma cor elementar e a uma série de imagens em que elas se fazem presentes, ele as faz reencontrar não apenas a matéria do mundo, mas os movimentos da alma e do corpo:

> I, escarro carmim, rubis a rir nos dentes
> Da ira ou da ilusão em tristes bacanais [Trad. Augusto de Campos]
>
> I, púrpuras, cuspir de sangue, arcos labiais
> Sorrindo em fúria ou nos transportes penitentes [Trad. Ivo Barroso]

A cada vogal também corresponde uma tonalidade ou uma coloração afetiva dominante, em contraste com a precedente e com a seguinte: as “canduras” sucedem aos “acres lodaçais”, a “paz” dos campos e das frontes estudiosas, à cólera e à embriaguez penitente. A partir da matéria fônica e gráfica das palavras e das qualidades sensíveis do mundo, a alquimia do verbo criou uma matéria-emoção em que a afetividade do sujeito lírico se exprime com tanta intensidade que ele se ausentou do enunciado, excetuando apenas o segundo verso. Nas frases nominais que seguem, o *eu* parece ter cedido lugar aos elementos da língua e do mundo. Por eles, talvez seja sua vida mais íntima que esteja em jogo, partilhada como o poema entre pólos contraditórios, o nascimento e a morte, a corrupção e a pureza, a embriaguez dos sentidos e o amor divino. Nesse jogo aparentemente gratuito, esse poema de andadura impessoal talvez seja um dos mais reveladores dos lances afetivos da poesia rimbaudiana.

Demorar-me-ei mais no exemplo de Ponge, pois ele é menos conhecido e ainda mais paradoxal. Aparentemente, Francis Ponge participa do antilirismo moderno, ao qual ele deu algumas de suas formulações mais decapantes e agressivas. Ele denunciou, por exemplo, a “vulgaridade lírica”[15]; na mesma obra, entretanto, ele afirma que seus “momentos críticos” também são seus “momentos líricos”[16]. E quando, em 1961, ele reúne o essencial de sua obra nos três tomos do *Grand recueil*, ele intitula o primeiro de *Liras*. Por antífrase? A crer na tonalidade indiscutivelmente lírica do poema que Ponge escolheu para encabeçar sua obra e que evoca a morte de seu pai[17], nada é menos certo do que tal possibilidade.

Nesse começo, Ponge ensaiou o que ele chama muitas vezes de “o drama da expressão”[18]: a impossibilidade de expressar seus sentimentos mais

íntimos na linguagem de todo mundo ou nas convenções do lirismo tradicional: "Quando procuro me expressar, não consigo. As palavras são todas fatos e se expressam. Elas não me exprimem"[19]. E ele diz que é porque "ele próprio não conseguiu falar" que buscou "fazer as coisas falarem"[20]. *O Partido das Coisas* procede de uma crise do lirismo pessoal, mas, na medida em que ele procura precisamente evitá-lo, ele implica uma tomada de posição subjetiva, como indica o próprio termo *partido* [*parti pris*]. De alguma maneira, tomar o partido das coisas ainda é "tomar seu próprio partido"[21]. O sujeito que não pôde se expressar busca se escrever através dos objetos que ele descreve, "renunciando a se conhecer senão se aplicando às coisas"[22].

Saindo de si, Ponge espera escapar do "adestramento" no qual o pensamento, reificado por um discurso social estereotipado, se transforma. Os sentimentos "experimentados atualmente pelos homens mais sensíveis" se reduzem a um "pequeno catálogo" limitado pela pobreza do léxico à sua disposição: eles se contentam em ser "orgulhosos" ou "humildes", "sinceros" ou "hipócritas", "alegres" ou "tristes", "com todas as combinações possíveis dessas qualidades deploráveis"[23]. Resta-lhes, contudo, "conhecer milhões de sentimentos" diferentes, o que não poderão fazer a partir do contato com seus semelhantes, prisioneiros das mesmas expressões e representações estanques, mas a partir do contato com as coisas, cuja infinita diversidade nunca foi verdadeiramente levada em conta pela linguagem. Pois os homens não fazem senão projetar nelas seus miseráveis estados de alma; da pedra, por exemplo, eles não encontraram nada melhor a fazer e a dizer do que lhe dar um coração, com o qual ela passará bem, pois se trata de um "coração de pedra"[24].

Precisa-se, então, operar uma espécie de revolução copernicana, pela qual o sujeito, ao invés de impor ao mundo seus valores e significados preestabelecidos, aceita "transferir-se às coisas" para descobrir nelas "um milhão de qualidades inéditas"[25], das quais ele poderá se apropriar se chegar a formulá-las. O sujeito se perde nelas apenas para se recriar:

> O espírito, do qual se pode dizer que se abisma, primeiramente, com as coisas (que são nadas), contemplando-as, renasce, pela denominação de suas qualidades, de tal maneira que, no lugar dele, são elas que o propõe[26].

A "viagem no interior das coisas" que Ponge nos propõe coincide com "a abertura de alçapões interiores"[27]; ele permite o sujeito se eximir dos limites de sua personalidade, para se renovar profundamente e "aumentar a quantidade de suas qualidades":

> Fora de minha falsa pessoa, eu transporto minha felicidade aos objetos, às coisas do tempo, no momento em que a atenção que as devoto as forma em meu espírito como um composto de qualidades e maneiras de se comportar próprias a cada uma delas, inteiramente inesperadas, sem qualquer relação com nossas maneiras de nos comportar para com elas. Assim, ó virtudes, ó súbitos modelos possíveis que descubro, em que o espírito sempre novamente se exerce e se adora[28].

Identificando-se às coisas, o sujeito não busca consolidar sua identidade em torno de algum totem ou fetiche; ele se abre a sua íntima alteridade, a suas contraditórias virtualidades:

> Quanto a mim, digo que sou outra coisa; por exemplo, fora de todas as qualidades que possuo em comum com o rato, o leão e o filé, eu pretendo as do diamante e me solidarizo inteiramente tanto com o mar quanto com a falésia que ele ataca e com o calhau daí gerado[29].

Em outro lugar, Ponge escreveu: "Na realidade, a variedade das coisas me constrói"[30]. Apagando-se atrás da descrição das coisas, o *eu* coloca-se em jogo. A poesia "objetiva" tem por finalidade principal a regeneração do sujeito e a renovação do lirismo. É o que claramente aparece em um projeto de "Introdução a *O Partido das Coisas*", que Ponge publicou apenas tardiamente:

> Para os sentimentos humanos, as qualidades que se descobre nas coisas rapidamente se transformam em argumentos. Numerosos são os sentimentos que não existem (socialmente) por falta de argumentos.
> Penso, portanto, que se poderia fazer uma revolução nos sentimentos do homem aplicando-se tão somente às coisas, que diriam, com isso, muito mais do que os homens estão acostumados a fazê-las significar.
> Seria a fonte de um grande número de sentimentos ainda desconhecidos. Que me parece impossível os desejar liberar do interior do homem[31].

Há, então, em Ponge, certo lirismo que não consiste em expressar seus movimentos interiores, mas a emoção que nasce do contato com as coisas exteriores e que pode se tornar a origem de "sentimentos desconhecidos". É um lirismo para o futuro, como seu humanismo:

> Esse calhau me fez experimentar um sentimento particular ou talvez um complexo de sentimentos particulares. Trata-se, primeiro, de percebê-los. Aqui, levantam os ombros e negam todo interesse por esses exercícios, pois me dizem que nada há, então, de humano. E que deveria haver. Mas é o homem desconhecido ao homem atual. (...) Trata-se aqui do homem do futuro[32].

A prática e a ambição singulares de Ponge me parecem cortar em muitos pontos a redefinição do sujeito pelo pensamento moderno, principalmente a da fenomenologia, que evoquei no preâmbulo. A seus olhos, a subjetividade humana não é uma pura interioridade, a do "espírito" ou do "coração", mas "depois de tudo, qualquer coisa mais opaca, mais complexa, mais densa, mais ligada ao mundo"[33]. Ela é, simultaneamente, material e relacional: o *sub-jetivo* é "isso que me empurra do fundo, do debaixo de mim: do meu corpo"[34], para me projetar para fora. Para Ponge, como para Merleau Ponty, o corpo é o suporte dessa intencionalidade que constitui o sujeito em uma relação necessária ao objeto:

> O homem é um tipo estranho, que não tem seu centro de gravidade em si mesmo. Nossa alma é transitiva. Ela necessita de um objeto que a afete, como seu complemento direto.[35]

A afetividade do sujeito é inseparável dos objetos que afetam seu corpo. Ela é "o resultado de uma lenta e profunda impregnação (...) pela qual o mundo exterior e o mundo interior se tornam indistintos"[36]. De cada objeto nós possuímos toda "uma idéia profunda" formada pela "sedimentação incessante" de "impressões" que "recebemos" "desde a infância"[37]. Para Ponge, a poesia "é isso": "extrair" essa "idéia profunda"[38]. Fazendo isso, o poeta exprime simultaneamente a coisa e isso que dele, nela, se encontra implicado: "não se pode ser explicativo sem *me* explicar, *se* explicar ou, antes, *auto*explicar"; "trata-se de explicar autenticamente as coisas em si mesmas". Desviando-se de si, o sujeito se descobre: "Ele tem a chance de produzir seu canto mais particular quando se ocupa bem menos de si que de outra coisa, quando ele se ocupa muito mais do mundo do que de si mesmo"[39]. Ponge expressa sua singularidade através dos objetos mais comuns; trata-se de um lirismo na "terceira pessoa do singular"[40].

Para dizer, entretanto, "o mais particular" da coisa e do sujeito, a língua comum, com seu cortejo de idéias gerais e expressões prontas, parece um obstáculo; sobre ela, há muito tempo, Ponge manifestou a maior das desconfianças, além de ter exercido a mais crítica vigilância dela. O poeta deve "falar contra as palavras" já faladas, purificar sua linguagem de todos os estereótipos[41]. Esse empreendimento atravessa principalmente a exploração de recursos inscritos na própria matéria das palavras. Antes de seus significados, que, ainda que se possa reativá-los refazendo o curso de suas histórias e etimologias[42], são freqüentemente fisgados pelo código e pelo uso, Ponge explora seus significantes. Em um de seus primeiros textos, ele celebrava lírica-

mente os "caracteres" e as "vogais coloridas", ligando-se mais à "substância" dos signos lingüísticos do que a seu "significado"; sua materialidade os aproxima das coisas, que ocultam a linguagem conceitual, oferecendo ao poeta "reservas imóveis de arroubos sentimentais"[43].

Ponge retomará constantemente tal pensamento: "tratando o meio de expressão pelo que ele é, em outras palavras, pelo significante, o que se obtém é uma matéria, matéria de sensações", "que satisfaz de modo superior ao que se pretende obter" "partindo" "de um significado anterior"[44].

Em sua obra, a exemplo de seus amigos pintores, Ponge acedeu cada vez mais à iniciativa do material verbal. Tal emancipação dos significantes em relação a toda intenção de um sentido preexistente parecia conduzir a um tratamento lúdico ou puramente estético da linguagem:

> A partir do momento em que se considera as palavras (...) como uma matéria, passa a ser bastante agradável se ocupar com elas. Tanto quanto o é ao pintor se ocupar com cores e formas.
> Bastante prazeroso jogar com elas.[45]

Esse jogo, entretanto, possui uma aposta, pois "apenas a partir das propriedades particulares à matéria verbal, as coisas podem ser expressas"; e "tratando-se de relacionar o homem ao mundo, é apenas dessa maneira que se pode sair do adestramento"[46]. O livre jogo dos significantes permite afastar os significados estabelecidos para que se crie outros novos. Para Ponge, trata-se de alcançar essa matéria "expressiva"[47], fazer das palavras esses "objetos comoventes", cujos "sons significativos" "nos servem simultaneamente a nomear os objetos da natureza e a exprimir nossos sentimentos"[48]. A noção pongiana de *objeto* faz do poema um "objeto transicional", no sentido de Winnicott, que, graças ao *jogo* de palavras, realiza uma transação entre o *eu* do poeta e o "*objeto* de (sua) emoção"[49].

Pelo menos num primeiro momento, isso supõe o abandono de uma certa desconfiança que Ponge, há muito tempo, manteve em relação à linguagem. Como o pintor, o poeta deve, por um momento, aceitar perder o controle de seu gesto e de sua matéria para se abrir a suas sugestões e revelações. Assim como o material pictórico, o verbal não é um simples meio de expressão. Conquistando sua autonomia, ele próprio provoca reações imprevisíveis, acorda, no artista ou no poeta, "sentimentos inauditos, formas sugestivas e complexas de sentimentos ainda inéditos" que lhe permitem "modificar e renovar seu mundo sensorial", "lançar sua imaginação para no-

vas direções inexploradas". Colocando-se de corpo perdido nessa matéria-emoção, o sujeito encena e obra o *colocar* que o constitui:

> Exprimimos nosso complexo interior já na projeção, no lançar-se, no colocar-se.[50]

Abdicando todo significado e representação pré-estabelecida, aceitando estar fora de si na abstração lírica do gesto de escrever, projetando-se na matéria das palavras e das coisas, o poeta se revela a si mesmo e aos outros.

Tal lirismo não é, certamente, propriedade de ninguém nem, sobretudo, de "minha falsa pessoa". Pode-se notar a presença de *nós* nesse texto, como em muitos textos de Ponge. Na medida em que, se apoiando nas palavras e nas coisas do comum, ele ultrapassa o indivíduo, esse lirismo na terceira pessoa do singular pode se transformar num lirismo da primeira pessoa do plural: "o mais subjetivo não é" "de qualquer maneira comum"?[51] A matéria-emoção está à disposição de quem queira e possa trabalhá-la:

> Todo mundo é capaz de lançar um punhado de matéria-a-expressões (um punhado de pasta, de cor, de tinta, um punhado de sons, de palavras – que sei? – um punhado de palavras) contra o muro (a página) (...) Depois esperar, constatar o que foi feito... Isso sempre fará alguma coisa... alguma coisa "boa", um engate para a sensibilidade e a imaginação.[52]

Porque o sujeito se coloca fora de si, um lirismo assim é transpessoal. Pode-se ainda perguntar se o que é conveniente de chamar "o lirismo pessoal" não é antes a exceção do que a regra, se ele não é forçosamente antilírico. Quando, ao fim da Idade Média, emerge uma poesia pessoal, autobiográfica, é freqüentemente ao preço da perda do canto que acompanhava a lírica anterior, transpessoal[53]. É raro o sujeito cantar só sua pessoa, fora da exaltação que confere seu encontro com Deus, com o outro, com o mundo ou com a língua. É verdade que existe um lirismo elegíaco ou irônico da individualidade sofredora ou rebelde, que não exprime o encontro, mas a separação. Para Adorno, essa é a característica do lirismo moderno, expressão de uma crise em que, frente a uma sociedade e a uma linguagem reificadas, o indivíduo afirma dolorosa, agressiva ou humoristicamente sua diferença[54]. Portando-se, assim, entretanto, ele corre o risco de se fechar. A certos olhares, nada mais narcisista do que o antilirismo contemporâneo, cujo sujeito às vezes se compraz no deleite moroso, não parando mais de contemplar seu próprio desaparecimento no espelho de uma escrita que não cessa de se voltar sobre si mesma. Quis sugerir que existia um outro caminho, mais positivo

e transitivo, pelo qual, saindo de si, o sujeito moderno, abrindo-se à alteridade do mundo, das palavras e dos seres, pode se realizar nesse desapossamento.

Notas

[1] *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Flammarion, coll. « Champs », 1979. 4 vol., p. 178.

[2] Ibid. p. 184.

[3] Ibid. p. 197.

[4] Ibid. p. 182.

[5] Ibid. p. 210.

[6] Ibid. p. 206.

[7] Reconhecemos a fórmula célebre de Henri Michaux, que a emprega com um outro sentido em *L'Espace aux ombres.*

[8] Ver *Soi-même comme un autre*, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1990.

[9] *Lê Marteau sans maître*, seguido de *Moulin premier*, Corti, 1970, p. 124.

[10] Substancialmente, é, por exemplo, a posição defendida por Jean-Marie Gleize, em *A noir, poésie et litteralité*, Seuil, Coll. "Fiction&Cie », 1992.

[11] *A noir*, op. cit., p. 121.

[12] Prefácio às *Meditações Poéticas* (1849).

[13] *A Arte Filosófica*, *Curiosidades Estéticas*. Classiques Garnier, 1962, p. 503.

[14] Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, coll. « Garnier Flammarion », t. 11, p. 142.

[15] *Pour um Malherbe*, 1965, p. 81.

[16] Id. Ibid., p. 198.

[17] Trata-se da *La famille du sage*, *Le grand recueil*, t. 1 : *Lyres*, Gallimard, 1961, p. 7-8.

[18] Drama da expressão, em *Proémes, Tome premier*, Gallimard, p. 143.

[19] *Rhétorique*, dans *Proémes, Tome premier, op.cit.*, p. 177.

[20] Introdução a *O Partido das Coisas, Pratiques d'écriture ou l'inachévement perpétuel*, Hermann, 1984, p. 79.

[21] *Braque le réconciliateur, L'Atelier contemporain*, Gallimard, 1977, p. 6.

[22] Introdução a *O Partido das Coisas, Pratiques d'écriture, op. cit.*, p. 79.

[23] *Introduction au Galet, Proémes, Tome premier, op. Cit.* P. 197.

[24] Ibid. 201.

[25] Ibid. p. 198.

[26] *Ressources naives, Proémes, op. cit.* p. 187.

[27] Introduction au Galet, Proémes, Tome premier, op. cit. p. 199.

[28] Ressources naïves, *Porémes, Tome premier, op. cit., p. 187.*

[29] Introduction au Galet, *Proémes, Tome premier, op. cit. p. 197.*

[30] *Méthodes,* My creative method, *Méthodes,* Gallimard, 1961, p. 12.

[31] *Pratique d'écriture.* Op. cit., p. 81.

[32] My creative method, dans *Méthodes.* Gallimard, 1961. p. 25-26.

[33] Lê murmure ou la condition de l'artiste. *Méthodes,* op. cit. p.192.

[34] *La Fabrique du pré,* Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1971, p. 29.

[35] L'objet, c'est la poétique. *L'Atelier contemporain. Op. cit. p. 221.*

[36] Braque lê réconciliateur. *L 'Atelier contemporain. Op. cit. p. 63.*

[37] Id. Ibid.

[38] Tentative orale, *Méthode, op. cit. 255.*

[39] Braque le réconciliateur, *L'Atelier contemporain, op.cit.* p. 62.

[40] Tentative orale, *Méthodes, op.cit.* p. 255.

[41] Des raisons d'écrire, dans *Proémes, Tome premier, op.cit.* p. 186.

[42] Aqui, deixo de lado essa estratégia, que, em outros lugares, corta freqüentemente a via do significante. As etimologias de Ponge são freqüentemente fantasistas. Sobre isso, ver meu *Francis Ponge entre mots et choses*, Champ Vallon, 1991, p. 155 em diante.

[43] La promenade dans nos serres, dans *Proémes, Tome premier,* op.cit. p.145.

[44] Braque ou en méditatif à l'oeuvre, *L'Atelier contemporain,* p. 312.

[45] *Pratiques d'écriture, op.cit.*, p. 89.

[46] Id. Ibid.

[47] Le murmur ou la condition de l'artiste, *Méthodes, op.cit.,* p.193.

[48] A la rêveuse matière, fragmento *Nouveau recueil,* em *Lyres,* coll. "Poésie/Gallimard", p.167.

[49] Le soleil place en abime, *Pièces,* Gallimard, 1961, p. 156.

[50] Pochade en prose, *L'Atelier Contemporain,* p.150.

[51] *Pour un Malherbe,* p.166.

[52] Pochade en prose, *L'Atelier contemporain,* p.147.

[53] Ver Michel Zink, *La subjectivité littéraire,* PUF, coll. "Écrivains", 1985.

[54] Ver pricipalmente *Discurso sobre a poesia lírica e a sociedade, Notas sobre a literatura.*

DEPOIMENTOS

NÃO EXISTE POESIA BEST-SELLER

Rachel Bertol*

Breve visita

Algumas pessoas que visitam a redação do jornal, especialmente o cantinho onde trabalha a equipe do suplemento literário, costumam ficar abismadas. “Isto é de propósito”, dizem muitas vezes, sobretudo os assessores de imprensa de editoras – os que mais assiduamente nos procuram – ao verem as pilhas de livros que se amontoam em torno dos três terminais de computadores (chegam à redação lançamentos de literatura, filosofia, história, ensaio, biografia, reportagem-romance etc).

A cada dia, são uns três, quatro – às vezes dez – novos livros e, como o armário sempre está cheio, resta-nos tentar organizá-los sobre as mesas de trabalho. Não é raro o assessor ou mesmo editores e escritores, quando lá vão, ficarem constrangidos de lançar mais um volume à arena... Mas não tem jeito: os livros precisam chegar aos jornalistas. Jornal é algo sempre dinâmico, um lugar onde acaso e improvisação se somam à tentativa de planejamento das edições e onde não se pára um instante sequer. Está-se sempre ou apurando pautas, ou pesquisando na internet, ou fazendo contatos para repassar livros a serem resenhados, ou respondendo a e-mails, ou atendendo a telefonemas (são muitos os leitores, também, que ligam).

Onde está a poesia?

Sim, o cenário dos bastidores vale para livros de todo gênero, obviamente. Mas muita gente não tem idéia de como funciona um jornal, situação que resulta seguidamente em equívocos. Pode ser interessante, portanto, partir da realidade física – esta que revela um mundo inflacionado de livros – para abordar a realidade imaterial, os questionamentos, as dúvidas específicas em torno dos títulos de poesia. Em meio ao aparente caos, afinal, como encontrar a poesia?

---

* Editora assistente do *Prosa & Verso*, suplemento de literatura do jornal *O Globo*.

A jornalista, nesta revista acadêmica em que foi convidada a contar como é feita a edição das obras de poesia, deve admitir, logo de início, que o gênero talvez seja um dos mais difíceis de se apreciar, pelo menos comparativamente aos demais, que também buscam ganhar as páginas dos jornais. Mas por quê?, vão perguntar os poetas, os professores, os críticos.

Para início de resposta, é preciso observar que editar não é algo que o jornalista faz sozinho. Obviamente, ele depende da realidade. Neste caso, em primeiro lugar, são necessários verdadeiros poetas. Em seguida, bons editores. Depois – e isto é fundamental – resenhistas ou críticos competentes, dispostos a escrever em jornal de grande circulação, ou seja, não acadêmico nem especializado. Isto não quer dizer que a responsabilidade do jornalista não seja grande. A partir do que dispõe, ele lança seu olhar, busca um recorte para apresentar ao leitor. E o recorte jornalístico, mais do que atender ao gosto e ao interesse pessoal do profissional, visa ao objetivo específico de chamar atenção do leitor, informá-lo e conquistá-lo.

Estando do lado do leitor, o jornalista não está filiado – ou não deveria – a nenhuma escola. Se brigas ou disputas intelectuais em torno de uma suposta "verdade" do fazer poético ainda existem, o jornal deve espelhar, da maneira mais abrangente possível, esse variado cenário. Poetas herdeiros da linhagem marginal, neoconcretos, formalistas, líricos de todo tipo devem encontrar nele uma arena para expor o embate ou a convivência harmônica das idéias. A intenção não é privilegiar vertentes, mas, antes, mostrar ao leitor a variedade de correntes que coexistem, neste início de século XXI, numa cidade como Rio de Janeiro.

O primeiro passo da edição é, justamente, perguntar onde está poesia. Assim se inicia a difícil apreciação, com questionamentos que nunca são puramente técnicos do ofício jornalístico. Intuitivamente – a pressão do tempo sempre condena o jornalista à intuição – fazem-se perguntas básicas, as quais talvez todo poeta, e mesmo todo criador, também deveria responder quando parte à aventura de escrita. É algo que se refere à pertinência do conteúdo e da forma poéticas.

Isso porque a poesia é exigente. Aparentemente contradizendo o que acaba de ser dito, ao mesmo tempo em que o jornalista deve estar aberto para acolher as diferentes escolas poéticas, ele não pode, nem deve, tudo aceitar. Editar, finalmente, é uma maneira de emitir um juízo de valor, e disso nenhum profissional deve se isentar. Portanto, cabe ao jornalista ter em mente que nem todo exercício de linguagem é poesia. Trata-se de gênero onde as palavras são manejadas com sutileza, onde se depara com as máquinas do mundo

que muitos pressentem mas poucos expressam. Nisso a poesia (e toda arte, enfim) até se aproxima do bom jornalismo: do cotidiano – e de tudo pode a poesia vicejar – extrai-se o novo, ou não necessariamente novo, mas algo com uma semente inusitada, alguma forma de olhar renovado.

Quando recebe um livro, o jornalista quer saber se o autor responde de alguma forma a essa exigência básica, assim como o poeta nunca deveria descuidar-se da questão. Não deixa de ser, para ambos, um risco, já que, por outro lado, é preciso ousar, insistir na trilha de acertos e inevitáveis erros. No entanto, há armadilhas no mercado editorial, exacerbadas cada vez mais pela pressão do consumo, que não seriam difíceis de evitar.

Publicar um livro, especialmente de poesia, é difícil, certamente. Os editores aí estão para discutir os entraves que dificultam seu trabalho. No entanto, por outro lado, as novas tecnologias e a ciranda do consumo favorecem a produção, haja vista a grande quantidade de editoras e a alta rotatividade de lançamentos. Embora os livros de poesia sejam editados em menor número que os de outros gêneros, não deixam de estar inseridos na lógica do mercado. Na roda-vida, muito material indigente acaba sendo publicado, assim como são muitos os livros que vêm a lume sem estarem verdadeiramente prontos. No consumismo, os autores correm o risco, eles próprios, de se serem vítimas, consumidas. Enfim, a poesia, forma de expressão tão sutil, sofre com os solavancos e as normas de um cenário editorial cada vez mais competitivo.

Encontrar, portanto, a poesia em meio à inflação de lançamentos não é fácil. Porém, ela resiste. Sobretudo os clássicos. Os portugueses – como Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Sophia de Mello Andresen – têm edições novas no catálogo de grandes editoras. As obras de Drummond e Murilo Mendes foram recentemente reeditadas, e não é difícil encontrar volumes e compilações de Bandeira, João Cabral, Cecília Meireles.

O maior desafio para a poesia, hoje, em seu encontro com o leitor – pois é isso o que o jornal propicia – é a renovação. Algumas iniciativas, como a coleção Ás de Colete, realizada numa parceria das editoras 7Letras e Cosac & Naify, têm conseguido destaque, por conta da qualidade do material editado, em forma e conteúdo. É também o caso da Azougue, com interessante e vigoroso catálogo. A Aeroplano, casa editorial da crítica e professora Heloisa Buarque de Hollanda, não deixa de fazer seus rasantes poéticos. A poesia se mantém presente, mas certamente não está em posição central no giro do mercado editorial. O jornal não deixa de espelhar essa realidade, embora também não deva se eximir de querer transformá-la. É como uma corda

bamba: ao mesmo tempo em que o leitor exige o novo ele quer se identificar, reconhecer-se através do jornal. Editar, nesse contexto, é buscar dar conta desse paradoxo.

Falando de poesia

As dificuldades na edição jornalística são indissociáveis do estado da poesia hoje, sua relação com o mundo e com os leitores, seus esgotamentos, crises, impasses. Estaria o livro, como suporte da expressão poética, enfrentando uma crise? A prosa ficcional consegue ser muito mais bem-sucedida em alcançar o leitor hoje (portanto a crise não é do livro, longe disso).

Muitos poetas e editores se contentam com a posição acanhada da poesia hoje, e talvez tenham razão quando raciocinam que isso decorre da natureza sutil do gênero. No entanto, não é saudável se contentar com essa situação acuada, sobretudo quando se evoca a universalidade de poetas como Camões, Dante ou Homero. Se não chegaram a mudar o mundo, pelo menos chegaram perto disso. Não é difícil convencer o leitor da grandeza desses autores. A poesia é, sim, essencial.

Ora, em contrapartida e pelos motivos já apontados, também não existe poesia best-seller. Não se faz poesia para vender como pãozinho quente, assim como muitos romances são feitos. São coisas excludentes. A verdadeira poesia precisa ser, por excelência, anti-best-seller. Se vier a vender muito, que bom, mas será sempre apesar dela própria.

Sim, é preciso respeitar a poesia. Respeitar, muitas vezes, a sua necessária dose de hermetismo. Não é da linguagem comum de que estamos falando. Não se quer a sua vulgarização. No entanto, é preciso haver comunicação. E o resenhista, que se propõe a ser uma ponte entre o leitor saturado de informação e o poeta criador, deve saber transitar entre esses dois mundos.

Encontrar o resenhista ideal, porém, não é fácil. Na academia fica, em geral, ainda mais difícil, com algumas exceções. Neste ponto, entramos na discussão sobre o estado da crítica hoje no Brasil. O fato é que existe grande dificuldade em se achar bons “tradutores”, que não insistam em se prender no hermetismo estéril, que torna a apresentação da poesia pouco instigante, desprovida de interesse no mundo inflacionado de livros e brilhos.

Todos, portanto, do poeta ao editor, do editor de jornal ao resenhista, e mesmo o leitor – ele também não é inocente – têm sua dose de responsabi-

lidade no caminho do verso ao mundo. E a própria realidade do Brasil contribui com sua parte. Entretanto, não devemos nos prender à idéia de que o jornal ou a revista de grande circulação são os únicos meios por onde a poesia pode ganhar as ruas. Existem hoje muitos meios, muitos canais de ação: o artista não precisa se paralisar.

O jornal é hoje a mídia mais antiga do mundo. Com a internet, a velocidade da comunicação que aumenta a cada dia e os novos suportes tecnológicos que vão continuar a nos surpreender com sua inventividade e novas soluções, a palavra – jornalística, técnica ou poética – vai transitar de maneira ainda mais explosiva pelo mundo. É um processo que já começou. E minha aposta é de que o livro vai vencer, e a poesia continuar a desvendar as realidades que a olho nu, sem as lentes de aumento da delicadeza, o homem comum não conseguiria enxergar.

OS DOIS LADOS DA MOEDA SEM A MOEDA

Sergio Cohn*

1

Em 1999, há cinco anos editando a revista Azougue, eu já havia travado contato com boa parte do meio literário, ao menos de São Paulo. Mesmo assim, quando decidi que possuía um livro de poesia publicável, não consegui nenhuma editora que se interessasse em financiá-lo. Acabei editando por uma jovem mas bem conceituada editora, com a contrapartida que pagasse do meu bolso todos os gastos de produção e impressão do livro. O saldo geral dessa primeira experiência editorial, assim como o financeiro, acabou sendo bastante negativo, por uma série de motivos.

Primeiro, o custo de edição foi alto. Para se ter uma idéia, mesmo com o acúmulo de cinco anos de inflação e a explosão do preço do dólar (vinculado ao preço do papel, um problema que não vou tratar nesse texto, mas que merece uma maior discussão), não publiquei até hoje nenhum livro de poesia pela Azougue Editorial, nem mesmo obras completas, que alcançasse esse preço de produção. O motivo principal para essa discrepância de valores é que os editores, já que não financiaram a obra, não precisavam se preocupar com a viabilidade econômica desta, e se permitiam pagar regiamente todos os envolvidos no processo. Para se ter uma idéia, seriam necessários 600 exemplares vendidos para que o dinheiro investido retornasse, uma vendagem muito alta para um livro de poesia, ainda mais de um autor jovem.

O momento para tentar recuperar uma parte do dinheiro investido seria no lançamento, que foi um sucesso. Estavam lá amigos, poetas, escritores, e vendi mais de 100 exemplares. Mas no contrato a tiragem era dividida em cotas, uma pequena parte ficava com a editora, para comercialização, e o restante para mim, que poderia usar em divulgação e doação, ou vender pelo mesmo preço que nas livrarias, sem desconto (segundo o contrato, para evitar concorrência desleal). A cota do lançamento era, obviamente, da editora, e, junto com o fato de nunca ter recebido um relatório de vendas ou coisa do

* Editor da Azougue Editorial e poeta.

tipo, me fez perceber que todo meu dinheiro havia sido investido a fundo perdido. Para piorar, o fato da editora só se interessar em ficar com uma porcentagem pequena da tiragem do livro explicitava o pouco interesse em comercializá-lo.

Por último, a repercussão do livro foi praticamente nula na imprensa. Embora os editores me cobrassem uma atuação mais firme na divulgação do livro, eu me sentia constrangido em pedir aos jornalistas que conhecia que resenhassem meu livro, o que me soava como uma pressão e um favor pessoal. Na minha concepção, isso fazia parte da contrapartida da editora, era um trabalho para um assessor de imprensa. Assim, pouco fiz do meu lado, e o resultado foi que – tirando uma matéria coletiva sobre a coleção de poesia da editora num jornal pequeno e a reprodução do fragmento de um poema do livro numa revista especializada – nada aconteceu.

Tudo isso fez com que a experiência de estrear em livro se tornasse um tanto ambígua para mim: se de um lado havia a felicidade de ver meus poemas publicados, do outro uma certa decepção com os rumos que o livro tomou depois de pronto. Além da impressão um tanto incômoda de ter pago um pouco caro por ele. Culpei intimamente os editores, me senti ludibriado, mas, quando comecei a conversar sobre o assunto com amigos poetas, descobri que o que ocorreu comigo não tinha nada de novo: quase todos haviam passado por experiências semelhantes, e mostravam seu desagrado em relação à forma que a poesia estava sendo editada no Brasil. O problema principal, era quase um consenso, residia no fato dos livros estarem sendo pagos pelos autores, sem riscos financeiros para as editoras.

Com as edições já previamente pagas, e muitas vezes lucrativas, as editoras não precisavam se esforçar para inseri-las no mercado e na mídia.

2

Por isso, quando apareceu a chance de transformar a revista Azougue em editora, no final do ano 2000, decidi adotar como bandeira uma nova forma de editar poesia no Brasil. Era uma questão até política. Queria provar que poesia era viável financeiramente, desde que editada da forma que julgava correta: colocando todo o risco e o trabalho nas mãos da editora. Estava, é claro, respondendo à minha experiência pessoal. Mas, em pouco tempo, percebi que o problema era muito mais complicado.

Poesia é, sabidamente, um artigo pouco consumido. Ainda mais num país como o Brasil, marcado pelo analfabetismo, de um lado, e do outro por

uma educação literária conservadora. A coisa fica ainda pior quando se fala de poesia jovem. Os poucos leitores acabam consumindo livros dos "clássicos contemporâneos" (João Cabral, Bandeira, Drummond, ou, para dar um exemplo mais recente, Leminski), até mesmo por falta de referências sobre os autores mais jovens. Essa falta de referência é agravada pelo fato de ser sabido que os jovens poetas costumam financiar seus próprios livros. Como confiar na qualidade de uma edição que não foi, pelo menos a priori, uma aposta sincera da editora?

Ao romper com essa prática, busquei criar um critério de qualidade que servisse de referência aos leitores de poesia: acreditava que eles comprariam os livros por confiança na editora. Esse critério passaria não apenas pela escolha dos autores, mas por um diálogo ativo sobre o conteúdo de seus livros.

Seguindo esse princípio, em maio de 2001 lancei os primeiros quatro livros de poesia da editora: a obra completa de um autor já falecido, a ampla antologia de um poeta contemporâneo com mais tempo de estrada e dois livros de jovens escritores. A imprensa logo percebeu que uma editora jovem estreando com esse discurso inusitado de viabilidade comercial de poesia era notícia e, ajudado pela qualidade dos livros, o fato foi amplamente divulgado em jornais e revistas. Os lançamentos foram um sucesso, os livros venderam bem em livrarias e, para quem olhasse de fora, parecia que a editora estava rapidamente atingindo seus objetivos.

Mas eu logo percebi que as coisas não seriam assim tão fáceis. Primeiro, os livros subseqüentes não contariam com tanto espaço na mídia. Ficou claro para mim que, para conseguir novas matérias, precisaria da ajuda pessoal dos autores, já que a editora não era mais novidade e os livros, ao se somarem no catálogo, disputavam entre si a atenção da imprensa. Certamente o mesmo problema que o editor do meu primeiro livro já conhecia ao requisitar a minha ajuda na divulgação.

Além disso, percebi que há um ciclo vicioso entre os poetas. Como é comum que os autores financiem os próprios livros, e então fiquem com uma boa parte da tiragem para "divulgação", acaba-se criando um sistema de trocas à margem do mercado: os poetas enviam seus livros para os colegas e esperam retribuição. Essa é uma das causas do estranho fenômeno de haver maior número de lançamentos que de vendas de livros de poesia no Brasil. E a baixa venda é a causa da dificuldade de se colocar os livros de poesia nas livrarias. É bom ter isso claro antes de culpá-las inteiramente: por que se interessariam por um produto que circula marginalmente ao mercado? A pior

conseqüência deste ciclo vicioso é que a divulgação de poesia fica restrita a sempre o mesmo público (ou a um público que cresce muito lentamente).

Outro obstáculo para a venda de poesia no Brasil é o preço do livro. Uma questão complicada, que decorre de uma série de fatores. As tiragens costumam ser muito baixas (raramente passam de 1.000 exemplares), o que aumenta o valor de capa. Há uma grande quantidade de lançamentos de poesia por ano, que competem por um espaço cada vez mais restrito nas livrarias. Como, desde o final da década de 1980, o público foi levado a se acostumar a publicações com alta qualidade gráfica, para se conquistar esse espaço nas livrarias, assim como a atenção dos leitores, é necessário investir em melhores papéis e muitas vezes em artifícios gráficos (por exemplo, formatos diferenciados e uso de matérias não convencionais na capa), que encarecem a impressão.

Para complicar, ainda é preciso vencer a concorrência de edições que não necessitam de viabilidade comercial, podendo assim utilizar recursos que não condizem com a realidade do mercado. Essas edições são financiadas pelo autor ou fazem parte do catálogo de grandes editoras que publicam, de vez em quando e sem maior compromisso, títulos de poesia. O motivo desse interesse ocasional das grandes editoras é que poesia, embora venda pouco, é um artigo de prestígio. Ela possui um espaço muito maior dentro de nossos cadernos de cultura do que sua participação no mercado.

3

Atualmente, quase quatro anos após o surgimento da editora, não acredito que publicar poesia, ao menos de uma forma conseqüente, seja viável financeiramente no Brasil. O que não impede que a Azougue continue batalhando por isso, e se mantendo fiel aos seus princípios. Mas fomos obrigados a baixar o ritmo das publicações – dos 21 livros de poesia do nosso catálogo, apenas três foram lançados este ano. Nenhum deles deve se pagar tão cedo, o que dificulta o lançamento de outros. Relativizo muitas das críticas à edição do meu primeiro livro. Mas acredito, mais do que nunca, que o financiamento do livro pelo autor deve ser combatido. É normal que esta prática ocorra em certa escala, o que não pode acontecer é que ela seja predominante no mercado. Percebi que a resposta a essa questão não se restringe às editoras. É necessária uma soma de esforços entre autores, editores e leitores.

Há um elemento da minha trajetória pessoal que considero muito simbólico: o fato de eu só ter podido entrar em contato com as características do mercado editorial brasileiro na prática da editora. Desde que me dei conta do quanto eu era alienado, enquanto poeta, das questões de mercado, tenho pensado os motivos disso. São vários, e suas conseqüências muito sérias. O primeiro é a dificuldade de acesso a esse tipo de informação. A imprensa especializada não coloca em debate o mercado literário – o contrário do que acontece com cinema, por exemplo. E algumas vezes me pergunto por que, no mundo que nós vivemos, não existe um curso sobre mercado editorial no currículo da faculdade de Letras. Esse parece ser um assunto tabu, como se não existisse nada mais distante da poesia do que o mercado. Não precisava ser assim.

Afinal, não seria a poesia a busca de relações mais íntegras com o mundo?

AGORA É QUE SÃO ELAS

Marcelo Rezende*

A revista CULT existe no mercado brasileiro há sete anos, e é um dos raros títulos (de alcance nacional) que pode ser descrito como uma publicação "de cultura". Isto é, voltada para a produção cultural e para o debate em torno dessa mesma produção, sobretudo a literária, lírica. Mas esse pequeno histórico da relação entre a CULT e a poesia não é em tudo exato.Uma descrição possível, mas não exatamente a mais fiel.

Durante toda a história da CULT, sobretudo em seus primeiros cinco anos, a presença da poesia (tanto em textos sobre autores pertencentes ao cânone quanto na publicação de poetas iniciantes – ainda que esta definição seja em tudo, e exageradamente, larga) de diferentes tendências, escolas, facções é um fato. Mas isso significa, necessariamente, um bom diálogo, relação, enfim, com a produção poética?

Minha resposta – sendo impossível evitar a exigência de uma – seria: não. Um "não" consciente de não ser a publicação de um verso – e da mesma maneira seu comentário – uma "pensée " sobre a poesia e suas possibilidades; um "não" que assumisse a ausência de um engajamento que significasse a manutenção de um espaço que pudesse, de alguma forma, traduzir a reflexão sobre, usando uma expressão beletrista, "o fazer poético".

Logo, há muito ainda a ser pensado, espaços a serem ocupados e a necessidade de uma vigorosa ação para provocar no leitor a reação diante do verso, uma que possa ser, ainda, interrogação diante das coisas do mundo.

Roberto Piva ou Augusto de Campos? Beckett ou Claude Simon (sim, um prosador, mas essa é também uma questão)? Philip Larkin e Francisco Alvim, é isso possível? Tudo e todos, claro, mas – e aqui talvez a resposta direta sobre o trabalho com a poesia na CULT – a perspectiva deve ser apenas uma: moral. Mostrar ao leitor que o papel de um título (de um editor, em última análise) é o de fazer escolhas que signifiquem tomadas de posição estéticas, logo, políticas, em relação ao produto cultural e ao atual e crescente ruído que pretende tornar a cultura irrelevante, viciada ou conservadora. Escrever poesia, hoje, é em si um ato de vanguarda. E a missão da CULT é viver com essa vanguarda.

---

* Marcelo Rezende foi repórter dos cadernos *Mais!* e *Ilustrada*, do jornal *Folha de S. Paulo* (1993-1998) e correspondente do diário *Gazeta Mercantil* em Paris (1998-2002). Ocupa o cargo de diretor de redação da revista *CULT*.

ESSE NEGÓCIO DA POESIA

Jorge Viveiros de Castro

Em dez anos de trabalho, perdi a conta de quantos livros de poesia foram editados na 7Letras. Muitos deles em tiragens mínimas, de no máximo 200 exemplares – os que tiveram tiragens mais "comerciais" abarrotam até hoje as prateleiras da falta de espaço do escritório. Alguns mofaram com a umidade do Jardim Botânico, outros se estragaram viajando pelo Brasil, consignados. Há os que ainda moram em depósitos obscuros de livrarias já falidas. Às vezes alguns retornam ainda em estado razoável, às vezes já andavam esgotados. A sensação de revê-los após vários anos, um pouco mais amarelados e envelhecidos, é como a de reencontrar um velho amigo de quem já tínhamos esquecido: como encontrar um pouco conosco, com quem um dia fomos.

Semanalmente recebo pelo menos quatro ou cinco novos originais de poesia, e mais outros tantos poetas em contatos telefônicos, explicando o valor de sua obra. A editora – que fundei dentro de uma pequena livraria, tornou-se independente há seis anos e hoje ocupa uma sala ainda pequena no mesmo bairro – publica atualmente uns 80 novos títulos por ano, entre romances, contos, teses, ensaios, revistas literárias e acadêmicas, teatro, culinária... E continua sendo marcada pela poesia, para o bem (para os seletos leitores, artífices e consumidores do gênero) e para o mal (para os distribuidores e livreiros em geral, salvo honrosas exceções). Na guerra diária que enfrentamos com o "mercado", com todas as dificuldades imagináveis para distribuição e venda de livros num país como o Brasil – e com uma estrutura de apenas quatro pessoas para cuidar não só da venda, mas da produção dos tais 80 e tantos títulos/ano, da divulgação, do atendimento aos autores e aos não autores... – fica difícil convencer o pessoal do mercado da importância e do valor daquele novo título de poesia. Muitas vezes, o livreiro não quer um exemplar nem sob consignação. Bom, acho que isso, que a poesia não é um gênero comercial, todo mundo sabe. E não é de hoje, nem é privilégio nacional. Mas, por paradoxal que pareça, talvez esteja justo nisso seu maior valor. Requer o enfrentamento de muito cascalho, a descoberta das raras pepitas de ouro. Para editores, livreiros e leitores.

---

* Editor da 7Letras e autor de *De todas as únicas maneiras* (Diadorim, 1993; 2ª ed. 7letras, 2002).

Parênteses: sobre o valor de um livro – é difícil medir. Na equação papel x tiragem x custos fixos x custos gráficos x impostos x distribuição etc, chegamos a um preço de capa, a uma certa vendagem, a certa quantidade de leitores, a números. Mas ao contrário de um sapato ou de um automóvel, o principal valor do produto-livro está meio que dissociado do produto, são as idéias, o conteúdo. Estendendo ainda a metáfora: como se importasse menos o chapéu e mais o que vai dentro da cabeça... Difícil a equação entre o valor estético ou literário e o valor de mercado.

A poesia talvez seja o gênero que expressa melhor essa disparidade. Lê-se pouco, produz-se muito (pela quantidade de originais que chegam à editora, parece que se escreve mais do que se lê...), até que se publica razoavelmente, mas é difícil – em qualquer escala – que a edição de um livro de poesia possa ser avaliada como um bom negócio em termos de mercado. A situação melhora um pouco para os autores póstumos, pessoas, bandeiras... Ótimo sinal: o que é bom, fica. Ou, resumindo, e modulando o ponto de vista – do mercado para a estética –, mais valem os valores permanentes que os imediatos. Vou partir desta ótica mais otimista para lembrar desses dez anos de editora. Em dez anos acontece muita coisa.

Para começar, os computadores. Com um programa de editoração eletrônica e uma impressora a laser, passou a ser possível montar uma editora na sala, na garagem: provas, revisões, trocar a fonte, criar a capa... Em 1993, com um livro na gaveta (não, não eram poemas) e seduzido pelas possibilidades deste brinquedo fantástico, abri uma editora junto com um amigo (também escritor de primeira viagem), a Diadorim. Publicamos quatro títulos. A sociedade se desfez, meu amigo ficou com a editora e passei a publicar com o selo da livraria onde trabalhava – esta velha marca 7Letras, antes com outra grafia. O primeiro livro da editora era também o primeiro de poemas: *Poeira*, de Clara Goés. Acho que o fato de alguém publicar poesia era tão raro na época, e tão notável, que a "editora" (então livraria) passou a ser procurada, e conhecida entre os poetas. Outros títulos foram surgindo. Fiz diversas experiências com uma nova máquina da Xerox, a Docutech, uma espécie de impressora eletrônica gigante, que permitia rodar tiragens pequenas a um custo razoável, e com isso foi possível viabilizar a publicação de vários livros só com as vendas das noites de autógrafos e/ou de alguns exemplares para o próprio autor. Foi desse modo meio marginal – no bom sentido, à margem das exigências imediatistas do mercado – que a 7letras virou editora, e co-

nhecida como "editora de poesia", o que foi (e vem) atraindo novos poetas e gerando novos títulos, selos e coleções voltados ao gênero desde então.

Com essa história da Docutech, foi possível produzir um belo lote de livros: traduções de Rilke, Joseph Brodsky, Mallarmé; reedições de autores dos anos 70 como Afonso Henriques Neto e Chacal, e o lançamento de poetas inéditos ou pouco conhecidos. Para citar alguns nomes: Carlito Azevedo, Cláudia Roquette-Pinto, Eucanaã Ferraz (paro por aqui, nesses autores hoje premiados, mas a lista é bem extensa). Em 1997, por iniciativa do Carlito Azevedo e do Júlio Castañon Guimarães, publicamos o primeiro número da revista literária Inimigo Rumor, dedicada à poesia. Tiragem: 240 exemplares, impressos eletronicamente na Docutech, rapidamente esgotados. A revista ainda (re)existe, semestral, em seu décimo-sexto número, tendo passado por diversas fases, incluindo alguns números em co-edição com as editoras portuguesas Cotovia e Angelus Novus, e atualmente sendo co-editada com a Cosac-Naify, de São Paulo.

E nisso acho que entra o elemento mais importante da história toda. Bem ou mal, a editora não vive da publicação de poesia, muito menos da venda dos seus títulos de poesia em catálogo. Para que a edição de poesia funcione como um negócio é preciso uma boa dose de malabarismos (como as experiências com a Docutech e com a coleção Moby-Dick), e na grande maioria dos casos algum tipo de parceria com os autores, com a aquisição de parte da tiragem, direitos autorais acertados em livros, esse tipo de coisa. Acho muito difícil esperar algum retorno financeiro razoável para este trabalho. Às vezes um ou outro título tem um destaque um pouco maior e alguma vendagem – mas os números, ainda quando possam ser significativos para uma pequena editora, em termos de mercado são irrisórios. Acho que isso vale também para os títulos de poesia publicados pelas grandes editoras, até mesmo os de poetas mais consagrados. Então o tal elemento importante citado acima – e a propósito do Carlito e dos outros amigos e colaboradores que ajudaram tanto e tão generosamente a empreitada poética da 7Letras a existir, crescer e se estabelecer no cenário cultural – pode ser definido como o amor à causa. Acho que só isso explica. Dedicação, gosto pela coisa, espírito amador.

Talvez até por funcionar dentro de uma livraria, a editora nasceu com as portas abertas, receptiva a idéias, projetos, parcerias, tentativas, novidades. Espírito que tenta se manter até hoje. E acabou virando um pouco uma criação coletiva, de editores, autores, poetas, parceiros, amigos. Espaço para a fabricação de livros e para a troca de idéias e experiências. Podemos

contabilizar diversas realizações significativas – a criação de uma revista literária, o lançamento de escritores inéditos, a publicação de mais de uma centena de títulos, críticas e resenhas favoráveis, autores premiados – mas o melhor de tudo é algo mais íntimo e profundo, a pedra de toque do processo todo, uma certa paixão pelos livros. A partir daí, as melhores coisas se realizam.

Tive a sorte e o privilégio de contar com a ajuda e a colaboração de alguns dos melhores escritores e poetas brasileiros nos projetos da editora. Gente como Sérgio Sant'Anna, Haroldo de Campos, Rubens Figueiredo, Bernardo Carvalho, Armando Freitas Filho, Silviano Santiago, Augusto Massi, Júlio Castañon Guimarães, e tantos outros (a lista é tão extensa é que nem cabe), colaboraram de modo inestimável, cedendo gratuitamente seus textos para publicação ou indicando nomes, trabalhando na edição das revistas, escrevendo textos de apresentação, orelhas, apresentando projetos, sugestões.

A atuação do Carlito Azevedo neste cenário merece um capítulo à parte. Primeiro pela obra, que tenho orgulho de editar desde o terceiro livro, e que ajudou a projetar o nome da editora ao se tornar finalista de um importante prêmio literário. Depois pelos anos de dedicação e pela qualidade do trabalho realizado na edição da Inimigo Rumor, traduzindo, selecionando, descobrindo novos autores. Muito do que de melhor foi realizado na 7Letras no âmbito da poesia até hoje se deve ao seu trabalho – sem contar sua atuação no dia do naufrágio, quando o subsolo da livraria foi inundado e as estantes caíram na água com todos os livros da editora, e tivemos que montar uma titânica operação resgate de emergência. Atualmente, ele coordena a coleção Ás de Colete, co-editada com a Cosac-Naify.

Outro companheiro de trabalho fundamental para que o projeto poético tenha sido possível atuava na produção gráfica, e conseguiu viabilizar as soluções mais improváveis para que pudéssemos editar em pequenas tiragens (um ponto-chave para um produto de pouca viabilidade comercial). Devo a ele, o Flavio Estrella, além de um salto na qualidade do acabamento dos livros, as maiores lições de amizade que aprendi na vida, daquelas que perduram, sempre.

Acho então que o grande desafio que se apresenta no caso da poesia, é estabelecer e manter a ponte entre esse espírito amador (e às vezes dentro de limitações técnicas e financeiras para a execução dos projetos) e a qualidade do produto final – especialmente numa época em que a qualidade gráfica dos livros publicados no Brasil vem melhorando a cada ano. É o desafio de ser um amador profissional. Viver buscando melhores soluções – um tipo de

papel diferente, uma coleção de livros com formato menor e tiragens mínimas, as parcerias, co-edições... O mercado também se transforma. O mundo é veloz, súbito está online, surgem os blogs e os portais de poesia, a troca de informações é mais rápida e extensa, os canais se ampliam.

Já dá para olhar o mundo pela janela, e observar uma coisa curiosa. Todo dia chegam novos originais, toda semana aparecem poetas inéditos, o mundo é pequeno, tem muita gente boa escrevendo, e cada vez mais a correspondência inclui demandas de emprego até de outros estados e às vezes de gente bem mais qualificada que eu mesmo, e às vezes encontro amigos de escola que sorriem dizendo que viram um livro da editora no jornal, e sei que será difícil arranjar tempo no meio dos originais e dos trabalhos em produção para ler os livros que comprei semana passada. Então me dou conta de que a editora aconteceu assim. Do projeto vago de um autor independente a um pequeno negócio quase caseiro que – às custas de muito trabalho, dez anos sem férias, e junto com o empenho, a dedicação e o investimento de gente competente e dedicada – criou uma marca que possui um catálogo diversificado, algum espaço na cena literária, e que permanece.

E que, como há dez anos, não sabe exatamente ao certo o que virá no horizonte dos próximos três a quatro meses (projetos não faltam, nunca). Da poesia, a gente não escapa: o mercado não perde por esperar...

TEMA PARA O PRÓXIMO NÚMERO

TERCEIRA MARGEM ANO IX. NÚMERO 12. 2005

NÚMERO TEMÁTICO: Forma Literária e Processo Social: a representação das lutas sociais no Brasil durante os séculos XIX e XX

Editor convidado: Luís Alberto Alves

Os ensaios do próximo volume propõem estudar os pontos fortes na poesia e na prosa ficcional brasileiras em que a figuração da luta social se faz presente em suas várias formas de manifestação no plano da representação literária. Numa palavra, entendem o estudo da literatura brasileira vinculado à especificação das relações sociais e sobretudo da posição social envolvida no trato com a linguagem, na experimentação artística. Essa perspectiva crítica implica a análise das relações sociais e das formas materiais de reprodução social específicas à sociedade brasileira como potência estruturante do ponto de vista estético. A noção de luta social que será desenvolvida nos artigos implica três instâncias relacionadas: em primeiro lugar, um recorte temático a ser tratado; em segundo lugar, uma perspectiva crítica dos estudos literários brasileiros baseada no aspecto conflitivo de sua constituição, mesmo naqueles momentos, autores e obras em que o caráter de embate não se explicite, pois a sua não-presença ou o seu esforço de anulação no plano das formas literárias é ainda parte estruturante da paisagem que se quer caracterizar e interpretar; em terceiro lugar, os ensaios adotam como princípio metodológico a dialética forma literária e processo social.

Prazo para envio dos trabalhos: 1° de maio de 2005

Os trabalhos também podem ser enviados para: laalves@uol.com.br

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO DE TRABALHOS

1 - Os trabalhos deverão ser inéditos e vir acompanhados de Resumos, em português e inglês, de aproximadamente seis linhas e de três a cinco palavras-chave, também em português e inglês.

2 - Em folha à parte, os autores deverão encaminhar os dados de sua identificação (nome completo, titulação, instituição de vínculo, cargo, publicações mais importantes).

3 - Da Seleção:
O Conselho Editorial envia cada trabalho para dois consultores "ad hoc", que o examinam e lhe atribuem conceitos. Apenas 10 trabalhos serão incluídos em cada número, usando-se o critério de classificação daqueles cuja média de conceitos for a maior.

4 - Do formato dos artigos:

4.1 - 10 a 15 laudas em papel A-4, digitadas em Word, espaço entre linha 1,5; corpo 12. Para facilitar a editoração, não inserir números nas páginas.

4.2 - As Notas e as Referências Bibliográficas devem ser apresentadas no final do artigo de acordo com as normas da ABNT.

4.3 - As citações devem ser diferenciadas por um recuo de 1,0 cm à esquerda.

4.4 - A página deve estar configurada da seguinte maneira:

- margens superior e inferior: 3,0 cm; margens esquerda e direita: 2,0 cm;
- margem do cabeçalho (cf. o comando "configurar página" do Word): 2,0 cm;
- margem do rodapé: 1,5 cm.

5 - Do material entregue para seleção:
Entregar uma cópia em disquete e três cópias impressas, sendo uma cópia com título do trabalho, nome do autor, instituição de origem, endereço, telefone, e-mail e duas cópias sem qualquer identificação do autor. O material entregue não será devolvido.

Para o envio de trabalhos ou outras informações, entrar em contato com:

Terceira Margem
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura
Faculdade de Letras - UFRJ
Av. Brigadeiro Trompovsky, s/nº - Cidade Universitária - Ilha do Fundão
CEP: 21.941-590 - Rio de Janeiro - RJ
e-mail: ciencialit@letras.ufrj.br
Homepage do Programa: www.ciencialit.letras.ufrj.br